DIE

PORTRÄTDARSTELLUNGEN

KARLS DES GROSSEN.

ERSTER THEIL.

Inaugural-Dissertation,

zur Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelms-Universität

zu Strassburg i. E.

vorgelegt von

PAUL CLEMEN.

AACHEN,

Verlag der Cremer'schen Buchhandlung.

1889.

DIE

PORTRÄTDARSTELLUNGEN

KARLS DES GROSSEN.

ERSTER THEIL.

Inaugural-Dissertation,

zur Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelms-Universität

zu Strassburg i. E.

vorgelegt von

PAUL CLEMEN.

AACHEN,

VERLAG DER CREMER'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1889.

Sonderabdruck aus Band XI der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins.
Der zweite Theil erscheint gleichzeitig mit der Buchausgabe der Abhandlung
in Band XII derselben Zeitschrift.

Die Untersuchung des Porträts, der Darstellung des Menschen, nicht als Vertreter der Gattung, sondern als Einzelwesen, fasst gleichmäßig das dargestellte Objekt und das schaffende Subjekt ins Auge: wendet sie sich dem erstern zu, so ist ihr das Porträt historische Urkunde, beschäftigt sie sich mit dem zweiten, so betrachtet sie das Porträt als künstlerisches Zeugniss. Für beide Untersuchungen in gleicher Weise bildet die erste Vorstufe die Aufstellung von Porträtgruppen, das möglichst erschöpfende Nebeneinanderstellen aller erhaltenen Darstellungen, um einen Maßstab für den Grad der Porträtähnlichkeit zu gewinnen. Die Richtigkeit der historischen Urkunde beweist eben nur den Vergleich mit den Urkunden desselben Inhalts: und dies sind für das Porträt die literarischen Schilderungen nicht minder wie die Versuche einer künstlerischen Bewältigung der Persönlichkeit.

Bei den Porträtgruppen der deutschen Kaiser ist der erste Punkt, die Auffassung der Porträtdarstellungen als historischer Beweisstücke, der maßgebende: es ist eine Reihe von ikonographischen Einzelstudien zu geben, die, ohne sich mit der Geschichte des Porträts im Allgemeinen zu befassen, nur die Ikonographie der einen Persönlichkeit sicher zu stellen die Aufgabe haben.

Auch für den zweiten Gesichtspunkt, für die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung des Porträts, stellen die Bildnisse Karls d. Gr. die erste Vorstudie dar: sie bilden die erste Darstellungsgruppe, welche sowohl für die Geschichte des deutschen wie für die des französischen Porträts aufzustellen ist; denn mit Ausnahme der Darstellungen merowingischer Könige auf Siegeln und Münzen setzt erst bei Karl die Reihe gleichzeitiger Porträts ein, zugleich ist er der erste, für den in den spätern Porträts

ein fester Typus sich gebildet hat. Muthmaßlich gleichzeitig ist von allen Denkmälern des merowingischen Königshauses nur der Grabstein der Fredegund in St. Denys[1], fast gänzlich zerstört und in der Zeichnung des Kopfes nur in einer Miniatur in der Karl IX. gewidmeten Handschrift der Histoire des rois de France in der Bibliothèque nationale zu Paris erhalten[2]. Aber die Darstellungen der Könige: die des Klodwig auf einem Elfenbeindiptychon in Amiens[3], in der Kirche St. Geneviève[4], am Portal von Notre Dame du Mans[5], von St. Germain-des-Près[6], von Notre Dame zu Paris[7], am Portal der alten Kathedrale zu Corbeil[8], auf der Tapisserie von St. Remi zu Reims[9]; die Childeberts im Chor[10] und im Refektorium[11] von St. Germain-des-Près, in der Unterkirche von St. Médard zu Soissons[12], im Chor von Notre Dame zu Paris[13], am Portal von St. Denys[14], von St. Germain l'Auxerrois[15], am Portal der Kathedrale von

---

[1]) Eckhart, Commentarii de rebus Franciae orientalis I, p. 159; Alb. Lenoir, Statistique monumentale de Paris. Atlas I, pl. V.

[2]) F. de Vigne, Vademecum du peintre. Recueil de costumes du moyen âge pour servir à l'histoire de Belgique I, pl. 44.

[3]) Rigollot, Notice sur une feuille de diptyque d'ivoire représentant le baptême de Clovis.

[4]) Alex. Lenoir, Description historique et chronologique des monuments de sculpture au musée des monuments français I, p. 9; Alb. Lenoir, Statistique monumentale de Paris I, pl. II.

[5]) Launay, Recherches archéologiques sur les oeuvres des statuaires du moyen âge dans la ville du Mans, contenant la description des portiques de la cathédrale et de Notre Dame de la Couture. Dazu Annales archéologiques XII, p. 405.

[6]) Montfaucon, Monuments de la monarchie française I, pl. VII.

[7]) Montfaucon l. c. I, pl. VIII, p. 56.

[8]) Al. Lenoir, Description hist. des mon. de sculpture II, p. 70; Lacroix, Les arts au moyen âge p. 342.

[9]) A. Jubinal et L. Pâris, Les tapisseries de Reims. Vgl. Annal. archéol. XXIV, p. 350. Lacroix et Seré, Le moyen âge II. La tapisserie.

[10]) Montfaucon l. c. I, pl. XI, 1, p. 58; Alb. Lenoir, Stat. monum. II, pl. III.

[11]) Alb. Lenoir l. c. II, pl. III.

[12]) Montfaucon l. c. I, pl. XI, 3, p. 59.

[13]) Chouvet, Album des boisseries sculptées du choeur de Notre Dame de Paris, pl. I.

[14]) Montfaucon l. c. I, pl. XV, 6, p. 192.

[15]) Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments réligieux I, p. 433.

Bourges[1]; das Porträt Dagoberts in der Handschrift der vita s. Audomari in der Stadtbibliothek zu St. Omer[2], die drei Darstellungen in St. Denys, die Figur an der Pforte[3], die sitzende Figur im Chor[4], das grosse Grabmal[5], die Reiterstatue am Strassburger Münster[6], die Darstellung im Tympanon der Florentiuskirche zu Niederhaslach[7], im Cod. 19 der Hamiltonsammlung[8]; das Bild Pippins in Fulda[9], auf einem Kapitäl der Unterkirche von St. Denys[10], das Basrelief an der Façade von Sainte-Croix zu Bordeaux[11], das Porträt im Codex aureus des Klosters Echternach in der herzogl. Bibliothek zu Gotha[12], das Grabmal in St. Denys[13], das Bild in der Galerie des rois an

---

[1]) Willemin, Monuments français inédits I, pl. 61.

[2]) Trois miniatures représentant saint Vandrille et sa femme, Dagobert et une troupe d'hommes armés, d'un manuscrit contenant la vie de saint Vandrille, de la bibl. comm. de Saint-Omer, in den Mémoires de la société des antiquaires de Picardie III, p. 325, pl. 8; Hefner, Trachten und Geräthschaften des christlichen Mittelalters I², S. 27.

[3]) Beaunier et Rathier, Recueil des costumes français. Collection des plus belles statues et figures françaises, pl. 16; H. de Vielcastel, Collection des costumes, armes et meubles pour servir à l'histoire de France I, p. 22, no. 24; Lacroix, Les arts au moyen âge p. 359.

[4]) Montfaucon l. c. I, pl. XII, 5, p. 162; de Guilhermy, Monographie de l'église royale de Saint-Denys. Tombeaux et figures historiques. Dazu Annal. archéol. VII, p. 297—302.

[5]) Montfaucon l. c. I, pl. XIV, p. 164 (vgl. C. P. Bock in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande V, S. 12, Anm. 20 und Piper, Mythologie der christlichen Kunst I, S. 228, Anm. 2); Al. Lenoir, Descr. des mon. de sculpture II, p. 74; Billardon-Sauvigny, Essais historiques sur les moeurs des Français IV, p. 92; de Guilhermy et Fichot, Monographie de l'église royale de St. Denis; The archaeological journal V, p. 245; L'église impériale de St. Denis et ses tombeaux.

[6]) F. X. Kraus, Kunst und Alterthum im Unterelsass S. 366, 469.

[7]) Kraus a. a. O. S. 147.

[8]) Auf fol 4ᵇ, 13ᵃ, 23ᵇ mit Radegund. Vgl. Repertor. f. Kunstw. VII, S. 300 und Katalog von K. Trübner, London 1889.

[9]) F. B. Schlereth, Reliefbildnisse von Karlmann und Pippin in Fulda, in der Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde III, S. 363.

[10]) Al. Lenoir, Musée des monuments français I, no. 514, p. 217.

[11]) P. Venuti, Dissertations sur les anciens monuments de la ville de Bordeaux p. 111.

[12]) Fr. Wurth-Paquet, Liber aureus de l'abbaye d'Echternach, in den Publications de la société des mon. hist. de Luxembourg XVI, p. 2.

[13]) Al. Lenoir, Description hist. I, p. 3, II, p. 99; J. Rabel, Les antiquitez et singularitez de Paris (ed. G. Corrozet) p. 36; Al. Lenoir,

Notre Dame zu Paris[1], in St. Maria im Kapitol zu Köln[2], am Suitbertusschrein zu Kaiserswerth[3], in einer Handschrift der Bibliothek zu Wolfenbüttel[4]; endlich die Menge der Einzelfiguren an den Portalen der französischen Kathedralen, zu Paris, Reims, Chartres, Bourges, Corbeil, St. Denys, von Notre Dame du Mans, St. Vincent zu Tours zeigen beim Längsschnitt innerhalb der einzelnen Gruppen eine solche Verschiedenheit der Porträts, beim Querschnitt in den Darstellungen verschiedener Personen, aber der gleichen Zeit, doch wieder eine solche Uebereinstimmung derselben, die ein und dasselbe Herrscherideal bei allen Königen wiederholen, dass von einer Entwicklung klarer Typen für die Einzelpersonen nicht die Rede sein kann.

Bei der Betrachtung des Porträts Karls d. Gr. nimmt die Untersuchung der spätern Darstellungen einen besondern Platz in Anspruch. Bei keinem einzigen nämlich der vom Mittelalter geschaffenen Typen ist der Einfluss der geistigen Eigenschaften auf die Bezeichnung der Körperlichkeit, das greifbar fassliche Gestalten des Helden so stark wie bei Karl d. Gr., bei keinem auch so klar und deutlich nachzuweisen. Die Gründe liegen nahe. Die von den Künstlern des Mittelalters vorzugsweise, fast ausschliesslich dargestellten Gestalten gehören der kirchlichen Kunst, der heiligen Geschichte an. Eine Weiterbildung der in der Bibel gegebenen Schilderung war nur in soweit möglich, als die neugeschaffene Charakteristik nicht in bewussten Gegensatz trat zu den Worten der Bibel, das dort offen Gelassene nur ergänzte — und bei dem vorwiegend epischen oder didaktischen Charakter der jüdischen Literaturdenkmale ist Personalbeschreibungen keine hervorragende Stellung angewiesen — eine der Bibel widersprechende Darstellung ward verworfen. Auch bei den Heiligen der Kirche war die freie Ausbildung beschränkt durch das rasche Eintreten einer kanonischen Fixirung

---

Musée des monuments français I, pl. 26, no. 12; de Vielcastel, Collection des costumes I, p. 28.

[1]) 1793 zerstört. Cathédrales célèbres. Notre Dame de Paris p. 11.

[2]) H. Düntzer, Capitol, Marienkirche und alter Dom zu Köln, in den Jahrbüchern des Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande XXXIX, S. 92.

[3]) E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden II, S. 44, Taf. XXX, 2.

[4]) von Heinemann, Handschriften der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel I, S. 185.

des legendarischen Stoffes. Anders bei Karl. Die gleichzeitige authentische Schilderung Einhards hatte nicht denselben bindenden Charakter wie die Worte der Evangelien: wie die Chroniken des Mittelalters von der historischen Kritik der Zeitgenossen im Allgemeinen als gleichwerthig anerkannt wurden, wies man der Schilderung Turpins denselben Werth zu wie der Einhards. Und dann: von all den Gestalten, die dadurch, dass sie nicht dem Kreise der heiligen Geschichte angehören, den Vorzug freiester Weiterbildung geniessen, ist die Karls die weitaus am häufigsten dargestellte. Allerdings dankt er dies nicht zum geringsten Theil seiner Erhebung zum Heiligen; aber schon vor der Kanonisation war die erste grosse Entwicklung abgeschlossen.

Von dem Augenblick an, wo wir den Boden der gleichzeitigen Schilderung verlassen, ist nicht mehr die Frage zu stellen, in wieweit die erhaltenen Darstellungen der Persönlichkeit Karls entsprechen, sondern in wieweit literarische und künstlerische Charakteristik übereinstimmen, welchen Abwandlungen beide unterworfen sind, und welche Ursachen diesen Veränderungen zu Grunde liegen. Die Behandlung der Porträtdarstellungen Karls unterliegt von diesem Zeitpunkt an denselben Gesetzen und derselben Methode wie die Monographie irgend eines andern Darstellungsgegenstands mittelalterlicher Kunst.

Die ikonographische Behandlung Karls hat noch den einen besondern Vorzug vor der irgend einer der heiligen und legendaren Geschichte angehörenden Persönlichkeit, dass hier die Ausbildung des Typus ein Verdienst der spätern Jahrhunderte des Mittelalters ist, einer Zeit, in welche die übrigen Gestalten des mittelalterlichen Darstellungskreises zum grossen Theil in ihren Grundlagen gefestigt und in ihrem Darstellungsschema abgerundet eintreten. So wird die Wandlung des Porträts Karls auch von Wichtigkeit für die Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Typen als Pulsfühler für die schöpferische Kraft der zweiten Hälfte des Mittelalters.

Die Wiedergabe der Züge verändert sich, weil die Vorstellung von der Persönlichkeit, von der jene nur eine Ausdrucksform bilden, sich verändert, die physische Charakteristik folgt der Entwicklung der psychischen Charakteristik. Einen ganzen Kanon von äussern Eigenheiten als Ausdrucksmittel für innere Eigenschaften hat das Mittelalter aufgestellt. Die

äussere Persönlichkeit erscheint nur als ein Ausfluss innerer Vorzüge und Fehler: einen hochfliegenden, edlen Geist kann man sich nicht anders wohnend denken als in schönem Körper, während der Verräther und Feigling seine Schande auch äusserlich sichtbar trägt, dem sittlich Hässlichen entspricht das körperlich Hässliche. So erscheinen im altfranzösischen Rolandslied die Verräther unter den Heiden von abschreckendem Aeussern, schwarz wie lebendige Teufel, die Wackern schön, mit hellem Antlitz wie die Franken.

Wie ist dies psychologisch zu erklären? Je niedriger die Entwicklungsstufe der Kultur, um so mehr ist das äussere Leben durch die körperlichen Fähigkeiten des Individuums bedingt. In den Jahrhunderten deutschen Stammeslebens war Macht und Ansehen gleichbedeutend mit Muth und Tapferkeit, denn jene waren durch diese bedingt; strebte die Phantasie, von einem Mächtigen im Volke sich ein Bild zu machen, so fand sie dies in der Darstellung der Ursache des Ansehens, in der Stärke — und das sichtbare Gefäss der Stärke ist ein Körper von gewaltigen Gliedern. Als dann äussere Machtstellung nicht mehr identisch zu sein begann mit Tapferkeit, jene sich mit andern Fähigkeiten verband, blieb doch das einmal geschaffene Bild mit dem abstrakten Gedanken der Herrscherwürde unlösbar vereint. Unbewusst ist dem ganzen Mittelalter eine Art umgekehrter Physiognomik eigen. Eine rohe und unbehilfliche Technik beeinträchtigt in erster Linie immer die feinere Durchbildung des künstlerisch die meisten Schwierigkeiten bietenden Körpertheils, des Gesichts, lässt vor Allem die Fähigkeit, Seelenstimmungen und geistige Eigenschaften im Gesicht zum Ausdruck zu bringen, nicht aufkommen. Damit ist jede anfangende Kunst zunächst verwiesen auf äussere Abzeichen und Beigaben, die den Charakter des gemeinsamen Menschenschemas erst bestimmen, und ging sie einen Schritt weiter: auf das gröbere Ausdrucksmittel des ganzen Körpers — und eine Deutlichkeit des Ausdrucks ist hier nicht zu erreichen, ohne dass nicht durch stillschweigende Uebereinkunft gewisse äussere Eigenschaften bezeichnend werden für innere. Und bewusstes Streben nach Deutlichkeit des Ausdrucks führt bei jeder unentwickelten Kunst zur Uebertreibung.

Der erste Schritt zur künstlerischen Gestaltung einer in der Phantasie lebenden Persönlichkeit geschah aber schon durch

den Dichter, der sich zwang, eine Beschreibung seines Helden zu geben — so verdichtete die Dichtung eine Sammlung verschiedener Eigenschaften zu einem Menschen von Fleisch und Blut. Nicht die bildenden Künstler, sondern die Dichter der Evangelienharmonien, die Verfasser der Legendarien und die namenlosen Sänger der Volkssagen sind die ersten Schöpfer der plastischen und malerischen Gestaltenwelt des Mittelalters, soweit diese dem Mittelalter selbst angehört. Der zweite Schritt erst geschah durch den bildenden Künstler, der die so erzeugte Figur in die künstlerische Sprache übersetzte. Der Augenblick, in dem ein Bildner zum ersten Mal es unternahm, mit künstlerischen Ausdrucksmitteln sich ein Bild der durch die Dichtung entweder neu- oder umgeschaffenen Persönlichkeit zu machen, bedeutete wiederum eine grosse, eine schöpferische künstlerische That. Denn bereits der nächste Nachfolger, der dasselbe unternahm, hatte doch nicht dieselbe Freiheit mehr. An das bereits Vorhandene ist von nun an die künstlerische Phantasie gebunden. Was ein jeder Künstler bei der Schöpfung seines Werkes anstrebt, ist, dass es kenntlich sei als das, was es vorstellen soll — der Begriff der Kenntlichkeit eines Gegenstands oder einer Gestalt beruht aber auf Erinnerung an früher Geschautes. Also musste nothwendig der spätere Künstler das bereits geschaffene Bild wiederholen, einfach aus dem Grunde, damit die Betrachtenden sagen konnten: Ja, das ist Petrus, das ist St. Michael, das ist Karl d. Gr. — und solche strenge Wiederholung ist um so stärker, je schwächer die Freiheit der künstlerischen Persönlichkeit sich zeigt.

Je mehr bei der Entwicklung und Mischung der Rassen und Stämme einmal, sodann bei der zunehmenden Verschiedenheit der Beschäftigung und der dadurch bedingten Lebensweise, endlich bei den wachsenden Unterschieden der wirthschaftlichen Stellung der Volksklassen und dem Drang, dieser Stellung äusserlich Ausdruck zu geben, die Mannigfaltigkeit der Menschentypen innerhalb eines Volksganzen wächst, um so grösser muss auch die Verschiedenheit derselben nach Landschaften werden, die erst bei einem hohen Kulturzustand, bei dem die wirthschaftlichen Kräfte eines natürlich begrenzten Landes nicht mehr eine gemeinsame Basis für die Lebensführung der Inwohnenden abgeben, durch die Uniformität grösserer Gebiete ausgeglichen zu werden pflegt. Würden wir einen stets gleich-

mässigen Faktor künstlerischer Kraft, sich dieser Menschentypen darstellend zu bemächtigen, annehmen, so würde schon hieraus eine stetig zunehmende Mannigfaltigkeit der künstlerischen Erscheinungen sich ergeben.

Es kommt hinzu, dass dieser wachsenden Mannigfaltigkeit der Typen parallel läuft die stetig zunehmende Fähigkeit, die Aussenwelt zu beobachten und ihre Erscheinungen künstlerisch darzustellen. Während im Anfang die Kunst zufrieden war, die menschliche Gestalt in ihren rohen Umrissen als Gattungswesen zu beherrschen, erlangt sie in organischem Wachsthum zunächst die Fähigkeit, einzelne menschliche Typen zu schildern, weiss Geschlechter und Lebensalter zu unterscheiden, lernt dann die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Stämme mit scharfem Auge erfassen und es gelingt ihr endlich die Darstellung des einzelnen Menschen als Individuum. Ausdrücklich sei betont, dass hier nicht von dem Wollen, sondern von dem Gelingen die Rede ist. Auch diese Entwicklung würde bei stets gleichbleibendem Objekt eine schnelle Zunahme der Typen ergeben. Stellen wir diese beiden Entwicklungen nebeneinander und berücksichtigen die Veränderung des Objekts sowohl wie der künstlerischen Kraft, so ergibt sich für das Auge, das die ihm gebotenen Erscheinungen an sich auffasst, ein merklich gesteigertes und beschleunigtes Wachsthum der Typenwelt. Beide Linien zeigen nicht dieselbe Steigung, und damit ist der Unterschied der Endpunkte bei beiden Linien nicht miteinander zu vergleichen. Während die Entwicklungslinie der Typen in der Erscheinungswelt, um in Zahlen zu reden, etwa eine Steigung von zwei Grad besitzt, beträgt die der Entwicklungslinie der künstlerischen Aufnahmefähigkeit im gleichen Zeitraum etwa zehn Grad, die Steigung der Entwicklungslinie der Typen in der künstlerischen Erscheinungswelt aber danach etwa zwanzig Grad.

Diese Linie ist nie eine gerade ansteigende, sondern reich an Rückschritten und Abweichungen, ebenso wenig aber wie diese Entwicklung bei irgend einem Volk der Erde in gerader Linie verläuft, ebenso wenig schreitet sie auch in Sprüngen, mit Auslassung dazwischenliegender Leitersprossen vorwärts.

Nun beruht jede dichterische Ausschmückung und Charakteristik auf Gedankenassoziation. In Kaiser Karl sieht das

ganze Mittelalter sein höchstes Herrscherideal — demnach stellt jede Zeit den Kaiser dar, wie sie sich ihr Herrscherideal denken würde. Wie aber hier jedes Jahrhundert auf eine oder die andere Seite grössern Nachdruck legt — denn Mängel und Noth wechseln und erfordern darum auch einen stets wechselnden Heiland — und demnach dieses Herrscherideal in verschiedenen zeitlichen Abschnitten verschieden gebildet sein muss, so entsteht auch zur gleichen Zeit in den einzelnen Landschaften, je nachdem diese oder jene Seite des Volkscharakters mehr oder weniger ausgeprägt ist, die politischen oder kirchlichen Bedürfnisse der Landschaft die Betonung einer bestimmten Eigenschaft des Herrscherideals verlangen, ein verschiedenes Bild. Die Züge, mit denen der Dichter eine von ihm gezeichnete Person ausstattet, entnimmt er seiner Erinnerung, die sich naturgemäss zunächst auf die Personen seiner Umgebung bezieht.

Mit der wachsenden Ausdrucksfähigkeit der Kunst für feinere Unterschiede ergibt sich aber auch die wachsende Mannigfaltigkeit der Stammestypen in der Schilderung irgend einer Figur, eben weil der Künstler, der die menschlichen Einzelzüge den Personen seiner Umgebung entnimmt, diese jetzt nicht nur als Menschen an sich, sondern als Menschen ganz bestimmter Art, Beschäftigung und danach bestimmten Körperbaus, Gesichtsausdrucks zu beobachten gelernt hat. Nicht erst das 15. Jahrhundert ist es, das durch die völlig entwickelte Freiheit der künstlerischen Persönlichkeit die Einheit einer ikonographischen Entwicklung unterbricht, sondern der Augenblick, in dem der Künstler gelernt hat, die Sondereigenthümlichkeiten seiner nächsten Umgebung aufzufassen. Dies ist der Grund, aus dem ich abweichend von der gewöhnlichen ikonographischen Methode dem Versuch einer lokalen Gruppirung den Vorzug gegeben habe vor der zeitlichen Anordnung. Wie der Gesammteindruck zusammengesetzt ist aus einer Reihe von Einzeleindrücken, so ist auch das jedesmalige Gesammtresultat der Ikonographie einer Persönlichkeit innerhalb eines bestimmten Zeitraums nur die Zusammenfassung einer Reihe von einzelnen Ikonographien: jede solche Zusammenfassung bedingt aber eine Abrundung, einen Ausgleich, und damit das Verwischen sämmtlicher lokaler Eigenthümlichkeiten zu Gunsten eines gemeinsamen Resultats. Und wie in einem kleinen Zeitraum, so ist auch eine ganze Entwicklung durch mehrere Jahrhunderte die Zusammenfassung

einer Reihe von Einzelentwicklungen, die, mit dem Boden verwachsen, sich in engem Bezirk abspinnen.

Will man nicht bereits mit dem 13. Jahrhundert, das der Kunst die Ausdrucksfähigkeit für Stammestypen erwirbt, die Entwicklung abschliessen, so ist kein Grund vorhanden, willkürlich das Ende des 15. Jahrhunderts auch als Ende dieser Ikonographie hinzustellen. Soweit die mittelalterlichen Typen unverändert fortleben, soweit hat auch die Betrachtung einer Ikonographie zu reichen: haben wir auf der einen Seite Werke des 15. Jahrhunderts als völlig individuelle Schöpfungen auszuscheiden, so sind auf der andern Seite noch Arbeiten aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts, die lediglich Wiederholung und Nachbildung der alten Typen sind, unbedingt zur mittelalterlichen Entwicklung hinzuzurechnen. Denn bei jeder Ikonographie ist der geistige Inhalt das Wesentliche, also auch für die Gliederung der Perioden Maßgebende, während Stil und Form, soweit sie nicht verändernd einwirken auf den Inhalt, erst in zweiter Linie in Betracht kommen.

Der Gang unserer Abhandlung ergibt sich aus dem Gegenstand selbst. Wir haben zunächst das gleichzeitige literarische und künstlerische Porträt einander gegenüberzustellen und gegeneinander abzuwägen, sodann die Entwicklung der literarischen Schilderung, nach Ländern geordnet, bis zum Ausgang des Mittelalters durchzuführen und dem die Aufzählungen der Darstellungen des Kaisers, soweit wie möglich in Gruppen geordnet, anzureihen, worauf der Versuch zu machen ist, eine klare zeitliche Entwicklung aufzustellen, die bei derselben einwirkenden Faktoren zu untersuchen und in ihrem Zusammenhang klarzulegen.

I. Das gleichzeitige literarische Porträt.

Die älteste, ausführlichste und beste Beschreibung der Person des grossen Kaisers gibt uns Einhard, der unmittelbar nach Karls Tod, als dessen Bild noch frisch und unverwischt vor seinem Geiste stand, die Biographie seines väterlichen Freunds niederschrieb[1]:

[1]) Einhardi vita Karoli cap. 22, Mon. Germ. SS. II, p. 455, l. 41: Corpore fuit amplo atque robusto, statura eminenti, quae tamen iustam non excederet - nam septem suorum pedum proceritatem eius constat habuisse mensuram — apice capitis rotundo, oculis praegrandibus ac vegetis, naso

„Karl war von breitem und kräftigem Körperbau, ausserordentlicher Grösse, die jedoch das rechte Verhältniss nicht überschritt — denn seine Länge betrug bekanntlich sieben seiner Füsse — der obere Theil seines Kopfes war rund, die Augen waren sehr gross und lebhaft, die Nase überschritt ein wenig das Mittelmaß; er hatte schöne weisse Haare und ein freundliches und heiteres Gesicht. Das alles verlieh seiner Gestalt, er mochte stehen oder sitzen, eine hohe und imponirende Würde. Wohl erschien sein Hals dick und zu kurz, sein Bauch etwas herabhängend: aber das Ebenmaß der andern Glieder verdeckte das. Er hatte einen festen Gang, eine durchaus männliche Haltung des Körpers und eine helle Stimme, die jedoch zu der ganzen Gestalt nicht recht passen wollte. Er besass eine gute Gesundheit, nur dass er in den vier Jahren vor seinem Tode häufig von Fiebern heimgesucht wurde und zuletzt auf einem Fuss hinkte.“ Obwohl gerade diese Schilderung am bedeutendsten als Suetonisches Flickwerk sich erweist[1], so haben wir

---

paululum mediocritatem excedenti, canitie pulchra, facie laeta et hilari. Unde formae auctoritas ac dignitas tam stanti quam sedenti plurima adquirebatur, quamquam cervix obesa et brevior, venterque proiectior videretur: tamen haec ceterorum membrorum celabat aequalitas. Incessu firmo, totaque corporis habitudine virili, voce clara quidem, sed quae minus corporis formae conveniret; valetudine prospera, praeter quod, antequam decederet, per quattuor annos crebro febribus corripiebatur, ad extremum etiam uno pede claudicaret. Dazu die Beschreibung des Poëta Saxo, Mon. Germ. SS. I, p. 273, V, 333:

Corpore robusto fuit ipse decenter et amplo,
Incessu firmus, vividus atque agilis,
Egregie procerus, et hic moderamine iusto,
Septem namque suis longus erat pedibus.
Ipse rotundus apex capitis, cervix et obesa,
Naris plus paulo quem mediocris erat;
Laete fulgentes oculi, facies quoque laeta,
Et vox clara satis, pulchraque canities.
Usus vestitu patrio, semper peregrinum
Respuerat, quamvis pulcher et ipse foret.

[1]) Sueton, Jul. 45: excelsa statura vegetisque oculis. Aug. 79: Forma eximia, vultu sereno, oculos habuit claros. Tib. 68: Corpore fuit amplo atque robusto, statura eminenti, quae iustam excederet, ceteris membris aequalis et congruens, facie cum praegrandibus oculis. Calig. 50: Statura fuit eminenti, corpore enormi. Claud. 30: Auctoritas dignitasque formae non defuit vel stanti vel sedenti; nam prolixo corpore erat canitieque pulchra. Nero 51: Statura iusta, cervice obesa, ventre proiecto. Galba 21: Statura fuit iusta. Vitellius 17: Venter obesus. Titus 3: ventre paulo proiectiore. Domit. 18:

bei der Art und Weise, wie der technisch ungeschulte Ostfranke die Ausdrücke des formgewandten römischen Biographen anwendet, sie verschmilzt oder verändert, doch keinen Grund, an der Ehrlichkeit der Beschreibung zu zweifeln.

Diesem werthvollen Denkmal tritt eine Reihe kurzer Schilderungen der Zeitgenossen bestätigend, ergänzend, erweiternd, einzelne Züge besonders ausmalend zur Seite; insbesondere sind es die lateinischen Poëten der kaiserlichen Akademie, die nicht müde werden, immer und immer wieder neben der Machtfülle des Geistes, der Ueberlegenheit des Scharfblicks auch das Ueberwältigende seiner äussern Erscheinung hervorzuheben, die ihnen nur der Ausfluss der geistigen Eigenschaften ist. Das lebhafteste Bild des Kaisers, wie es dem Auge des Dichters sich zeigte, gewähren des Theodulf geistreiche und äusserlich vollendete Dichtungen. In dem schwungvollen Triumphgesang, in welchem der eben abwesende [1] Dichter nach dem Avarensieg im Jahre 796 Karls Hof preist, schildert er auch den Kaiser selbst:

„O Antlitz, klarer denn lauteres Gold; glücklich, der dir immer zugegen sein darf, der sehen darf deine Stirn geziert mit dem Diadem, wie es kein zweites auf Erden gibt, das herrliche Haupt, das Kinn, den mächtigen Nacken, die goldgeschmückten Hände, vor denen die Armuth weicht, die Brust, die Schenkel, die Füsse: Alles ist schön und herrlich an dir; — und dann zu hören deiner Klugheit einsichtsvolle Reden, in denen du Alle übertriffst. Deine Weisheit kennt keine Grenzen; breiter ist sie denn der Nil, grösser als die eisbedeckte Donau, mächtiger denn der Euphrat, nicht geringer als der Ganges [2].“

Statura fuit procera, grandibus oculis, deformis obesitate ventris. Calig. 33: habitus virilis. Vgl. Fr. Schmidt, De Einhardo Suetonii imitatore, Programm der kgl. Studienanstalt Bayreuth 1879, S. 4, 16; M. Manitius, Einhards Werke und ihr Stil, im Neuen Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde VII, S. 517, XI, S. 43. Dazu Histor. Jahrbuch der Görresgesellschaft VII, S. 136.

[1]) Mon. Germ., Poëtae latini aevi Carolini, ed. Dümmler I, p. 488, v. 208.

[2]) Poët. lat. I, 483 (XXV), 13; Sirmond, Theodulphi opp. III, 1, 244. Zu V. 13: Aen. Verg. VIII, 624 auroque recocto. Vita s. Mart. Venant. Fortunat. I, 127 ter cocto ardentior auro.

29 Nomine reddis avum Salomonem stemmate sensus,
Viribus et David, sive Joseph specie.

Das Gedicht wohl im Frühjahr 796 entstanden, als der junge Pippin, der die Avarenringe gestürmt und die Burg des Kakans gebrochen, nach

Weitere Gedichte auf Karl und seinen Hof, theilweise in schwülstigen Bildern und gekünstelten Formen schwelgend, zeigen weniger individuelle Züge, sondern geben nur die üblichen höfischen Schmeicheleien wieder[1].

Dem Theodulf zur Seite steht Angilbert, am Hofe zu Aachen als Homer gepriesen: in seinem Epos „Carolus Magnus et Leo papa" schildert er das Auftreten des Kaisers in allgemeinern, theilweise unbestimmten Worten, weniger die äussere Erscheinung selbst scharf zeichnend, als vielmehr den Eindruck derselben bei den Umstehenden wiedergebend[2]. Seine Charakteristik ist einförmig, seine Schilderung undurchsichtig und übertrieben, mit antikem Flitterwerk aufgeputzt: übermäßig borgt er die Farben von Vergil und Ovid, die antike Verkleidung deckt seelenlose Körper[3].

Die angeführten Stellen geben die allgemeinen Grundzüge der Verherrlichung des Kaisers an, seine einzelnen hervor-

---

Aachen heimkehrte: Rzehulka, Theodulf von Orleans. Diss. S. 27; K. Liersch, Die Gedichte Theodulfs. Diss. S. 33, Anm. 8; Pauli in den Forschungen zur deutschen Geschichte XII, S. 162; Ebert, Allg. Gesch. d. Litt. d. Abendlandes II, S. 70, 79; Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen, 5. Aufl. I, S. 144.

[1]) Theodulfi c. ad regem XXXII, Poët. lat. I, p. 523, XXXVI, I, p. 527, I, p. 480 (Liersch a. a. O. S. 15), I, p. 490 (Liersch S. 47). Origo et exordium gentis Francorum: Poët. lat. II, p. 144, I, p. 54, 74, 154, 155.

[2]) Poët. lat. I, 366. (Für den Angilbertischen Ursprung Pertz, SS. II, 391, Archiv d. Gesellschaft f. ält. deutsche Geschichtsk. VII, S. 363, Manitius, Neues Archiv VIII, S. 9, IX, S. 614. Dagegen Ausfeld in den Forschungen zur deutschen Geschichte XXIII, S. 609.)

22 Pace nitet laeta, pariter pietate redundans
Nescit habere pio lapsurum lumine casum.
Vultu hilari ore nitet, semper quoque fronte serena
Fulget et aeterno pietatis lumine Phoebum
Vincit, ab occasu dispergens nomen in ortum.

30 Ille duces magno et comites inlustrat amore;
Blandus adest iustis, hilarem se praebet ad omnes.

66 Pacificus, largus, sollers hilarisque venustus.

[3]) Gegen die hohe Schätzung der dichterischen Fertigkeiten des Angilbert bei Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter II, S. 529 und Wattenbach a. a. O. I, S. 168 wendet sich B. Simson, Ueber das Gedicht von der Zusammenkunft Karls d. Gr. und Leos III. in Paderborn, in den Forschungen zur deutschen Geschichte XII, S. 569, Angilbert und Hibernicus exul, in den Forschungen XIV, S. 623. Günstiger Ebert a. a. O. II, S. 58.

ragenden Eigenschaften werden wiederholt einzeln gepriesen: seine Leibeslänge, mit der er Alles überragt, wie die Sonne auf der Höhe ihrer Bahn, rühmen Theodulf[1] und Angilbert[2], ebenso Hadrian[3], die Mächtigkeit seiner Glieder[4], die überströmende Körperkraft, der er sich in jugendstarker Lebenslust erfreute[5], weitere Gedichte seine Tapferkeit im Kriege[6], ebenso

---

[1]) Theodulf: Poët. lat. I, 485, v. 67:

Circumdet pulchrum proles carissima regem,
Omnibus emineat, sol ut in arce solet.

[2]) Angilbert: Poët. lat. I, 367, v. 170:

Enitet eximio vultu facieque coruscat;
Nobile namque caput pretioso amplectitur auro
Rex Carolus; cunctos humeris supereminet altis.

(Nach Aen. I, 501: Fert umero gradiensque deas supereminet omnes)
p. 376, v. 418: equitatus vertice toto
Exsuperat comites.
(Nach Aen. XI, 683: toto vertice suprast)
v. 491: et vertice toto
Altior est sociis, populum supereminet omnem.

[3]) Poët. lat. I, 90 (nach Abel, Jahrbücher d. fränk. Reichs unter Karl d. Gr. I, S. 137, Anm. 1 im Jahre 774 gedichtet): Altus, nobilis, nitens regit diversa regna.

[4]) Pauli Diaconi versus de episcopis Mettensis civitatis (Bethmann im Archiv X, S. 294), Poët. lat. I, 61, v. 58:

quo tempore maximus armis
Rex Carolus sensu, formaque, animoque decorus
Italiae accepit Christi de munere sceptrum.

[5]) Poëta Saxo V, 317, SS. I, p. 272. Vgl. v. 369, p. 273.

[6]) Angilbert: Poët. lat. I, 376, v. 417:

Armatas acies inter primosque coruscat
Arduus, arma tenens. Carm. d. exord. gent. Franc. 95,
P. l. II, 144.
Poët. lat. I, 380, v. 40:
Hanc Carolus princeps gentem fulgentibus armis
Fortiter adcinctus, galeis cristatus acutis
Arbitri aeterni mira virtute iuvatus
Per varios casus domuit.
(Nach Aen. II, 749 cingor fulgentibus armis.)
Die Verse des Schreibers Dagulf im Wiener Psalter (Theol. 652), Poët. lat. I, 92: Aurea progenies, fulvo luçidior auro,
Carle, iubar nostrum, plebis et altus amor,
Rex pie, dux sapiens, virtute insignis et armis,
Quem decet omne decens quicquid in orbe placet.
Poët. lat. I, 93, v. 13: Salve, rex Carole armipotens vir magne.
Ermoldus Nigellus in honorem glor. Pippini regis II, 159: Poët. lat. II, 90. Ebenso II, 13 (P. l. II, 24).

wie die milde und leutselige Freundlichkeit, die aus seinem offenen Antlitz strahlte[1].

Schon die Zeitgenossen waren recht wohl fähig, die Grösse seiner Persönlichkeit zu würdigen, die alles Andere in den Schatten stellte; es ist mehr als bloss höfische Schmeichelei, wenn Godescalk von seinem Lob den Erdkreis erfüllt sein lässt[2], wenn Nithard von ihm sagt: er hinterliess ganz Europa voll des Segens, der von ihm ausging[3], und: so sehr überragte er als Kriegs- und Friedensfürst alle Zeitgenossen, dass er allen Erdenbewohnern gleich schrecklich, liebenswerth und bewunderungswürdig erschien[4]. So hat ihm auch schon die nächste Generation zuerst den Namen des Weisen, dann den des Grossen zuerkannt[5]. Allzu gross, zu schwer fassbar ist seine Persönlichkeit den Historikern, sie gestehen selbst ihr Unvermögen ein,

---

[1]) Angilbert: Poët. lat. I, 366, v. 66:

Pacificus, largus, sollers hilarisque venustus.

Theodulf I, 483, v. 13.

Poët. lat. I, 293 aus Cod. lat. Paris. 5577 Bibl. nat.:

Et princeps Carolus vultu speculatur aperto.

Ermoldi Nig. carm. in hon. Hlud. II, 3 (Poët. lat. II, 24):

Namque senex Carolus Caesar venerabilis orbi.

[2]) Poët. lat. I, 94. (Piper, Karls d. Gr. Kalendarium und Ostertafel S. 36.) Dazu Ermoldi carm. I, 31, Poët. lat. II, 6.

[3]) Nithardi histor. lib. I, c. 1, l. 16, SS. II, 651: omnem Europam omni bonitate repletam reliquit.

[4]) Nithard l. c.: vir quippe omni sapientia et omni virtute humanum genus suo in tempore adeo praecellens, ut omnibus orbem inhabitantibus terribilis, amabilis, pariterque et admirabilis videretur; ac per hoc omne imperium omnibus modis, ut cunctis manifeste claruit, honestum et utile effecit. In der Brüsseler Hs. 9368, fol. 173 (Arndt, Reisebericht. Vitae Sanctorum in der Burg. Bibl. zu Brüssel, im Neuen Archiv II, S. 242): De Pippino Karolus Magnus, quo nemo ante eum vel post eum inter Francorum reges fuit maior, de quo dubitari potest, fortior an felicior esset, potentior in republica an religiosior in ecclesiastica disciplina. Carmen de exordio gentis Francorum v. 88, Poët. lat. II, 144:

Hic vir, hic est nobis toto laudabilis aevo.
Aecclesiam Christi puro veneratus amore
Ornavit, coluit semper, provexit et auxit.
Finibus a longis sophia te, Francia, compsit.
Belliger indomitas devincens undique gentes
Transtulit ad formam sanctae pietatis honestam.

[5]) Comment. Smaragdi abb. III, 21 bei Mabillon, Vetera analecta 1723, p. 358. Aber schon bei Nithard (Hist. lib. I, 1, SS. II, p. 651) der Beiname des Grossen: Karolus bonae memoriae et merito Magnus Imperator ab

ihr gerecht zu werden[1]. So müssen wir es auch begreiflich finden, wenn die meisten Schilderungen nicht den kühlen, ruhigen Beobachter, sondern den leidenschaftlichen Verehrer verrathen.

Völlig authentische Zeugnisse über die Leibesgestalt Karls d. Gr. gewährt aber noch die Untersuchung seiner im Aachener Münster bewahrten Gebeine. Der kostbare Reliquienschrein, in dem dieselben seit den Tagen Friedrichs II. ruhen, ward zuerst 1481 eröffnet auf Wunsch des Königs Ludwig XI. von Frankreich[2], sodann 1843 unter dem Propst Anton Claessen[3], zuletzt am 27. Februar 1861[4]. Bei den beiden letzten Eröffnungen ward ein vollständiges Skelett mit Ausnahme des Schädels, des rechten Oberarms und des untern Theils des Schienbeins gefunden, in zwei seidene Hüllen arabischer Arbeit gewunden. Durch diese Untersuchung ward zur Gewissheit erhoben, dass Karl in der That von ganz ungewöhnlicher Grösse und Stärke gewesen, die Schlüsselbeine sind auffallend lang, der Brustkorb geräumig, die wiederholt durch die Aerzte Dr. Monheim und Dr. Lauffs vorgenommene Ver-

---

universis nationibus vocatus. Lamberti ann. Hersf. (O. Holder-Egger, Ueber die Vita Lulli und ihren Verfasser, im Neuen Archiv IX, S. 285): Karolum imperatorem, cui ex virtute (et magnitudine rerum gestarum) nomen accessit, ut Karolus Magnus diceretur (Sallust, Iug. 5).

[1]) Ermoldi Nigelli carm. ad Pipp. reg. II, 165, Poët. lat. II, 90:

Nostra nequit, fateor, gracilis nunc Musa referre
Inclita gesta viri, rus, polus, aequor, habent.

Pauli episcop. Mettens. gesta, SS. II, 265, 19: de quo viro nescias, utrum virtutem in eo bellicam, an sapientiae claritatem omniumque liberalium artium magis admireris peritiam.

[2]) F. Haagen, Karls des Grossen letzte Tage und Grab, Programm der Realschule in Aachen S. 27. Die Urkunde abgedruckt bei Arendt, Des recherches faites dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle pour retrouver le tombeau de Charlemagne, im Bull. de l'acad. royale de Belgique, sér. II, tom. XII, p. 20. Ein Theil des rechten Oberarms damals eingeschlossen in einen silbernen übergoldeten Arm. F. Bock, Karls des Grossen Pfalzkapelle in Aachen I, S. 109; F. Bock, Der Reliquienschatz S. 31; Kessel, Geschichtl. Nachrichten über d. Heiligthümer d. Stiftskirche zu Aachen S. 59.

[3]) F. Bock, Pfalzkapelle I, S. 110; Bericht im Aachener Anzeiger vom 15. Febr. 1851; Käntzeler, Der die Gebeine Karls des Grossen enthaltende Behälter S. 1.

[4]) F. Bock, Die Eröffnung des Karlsschreines, in der Aachener Zeitung 1861, Nr. 64. Dazu Echo der Gegenwart vom 1. und 2. März 1861; Kessel a. a. O. S. 52; Quix, Hist. Beschreibung der Münsterkirche in Aachen S. 74.

messung[1] ergab die bedeutende Grösse von 1,92 Meter. Der vom Skelett abgesondert in der Schatzkammer aufbewahrte Schädel, in eine vergoldete Büste gefasst, zeigt grossen Umfang, stark ausgeprägte Stirnhöcker, die Stirn steigt fast senkrecht empor, das os parietale zeigt hinter der sutura frontalis zwei bedeutende Erhöhungen, die nach den squamae zu sich verlaufen.

Haben wir aber hier wirklich die sterblichen Ueberreste des grossen Kaisers vor uns? Die geschichtlichen Zeugnisse sprechen dafür. Von Friedrich I. wird berichtet, dass er die Gebeine Karls aus dem Sarkophag, in dem sie 352 Jahre geruht, erhoben[2], dass er sie erst in einem hölzernen Behälter inmitten der Kirche, sodann in einem kostbaren goldenen Schrein habe aufstellen lassen[3]. Wenn nun die weitverbreitete Sage, dass Karl d. Gr. sitzend im vollen kaiserlichen Ornat begraben sei, und dass Otto III. das Grabgewölbe erbrochen und seinen grossen Vorgänger aufgesucht, auf historischer Wahrheit beruhte, so müsste bei der erneuten Oeffnung unter dem Hohenstaufen derselbe Thatbestand vorgefunden worden sein wie unter Otto III. Ausdrücklich aber berichtet der Chronist von Gebeinen und einem marmornen Sarkophag. Dieser Sarkophag, in welchen man die Leiche vermuthlich sofort nach dem Tode legte, ist noch heute in Aachen aufbewahrt[4]: es ist der bekannte antike

[1]) Bericht von Savelsberg in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinl. XVI, S. 139; Bock, Pfalzkapelle I, S. 109. Auch die Gebeine des Oger im Schatz von St. Pharon zu Meaux maßen 8 Fuss: Hist. gén. de Meaux I, p. 77; Carlier, Hist. du duché de Valois I, p. 178.

[2]) Annales Colon. max. ad ann. 1166, SS. XVII, p. 779, l. 51: 4. Kal. Ian.... extulit de sarcophago ossa Karoli Magni imperatoris, ubi sepultus quieverat annis 300 quinquaginta duobus, et quaedam regalia xenia in vasis aureis et palliis sericis tam imperator quam regina eidem contulerunt ecclesiae, additis 10 marcis annuatim. Dasselbe berichtet Monachus Pantal. ad. ann. 1166, SS. XXII, p. 529. Vgl. E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters in den Rheinlanden I, S. 66; Quix, Geschichte der Stadt Aachen I, S. 65; Kessel a. a. O. S. 59.

[3]) Sigeberti contin. Aquicinctina ad ann. 1164, SS. VI, p. 411, 12: et corpus domni Karoli magni imperatoris, qui in basilica beate Marie semper virginis quiescebat, de tumulo marmoreo levantes, in loculo ligneo in medio eiusdem basilice reposuerunt.

[4]) L. Urlichs, Der Raub der Proserpina, in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande V, S. 373; Käntzeler, ebendas. XXX, S. 193—204; R. Förster, Der Raub und die Rückkehr der Proserpina

Sarkophag mit der Darstellung des Raubes der Proserpina. Denn die Bestattung in den kostbaren Denkmälern des Alterthums war im Mittelalter durchaus nichts Seltenes. So ward im Jahre 804 der Bischof Maurontius von Marseille in dem Sarkophag mit dem Triumphzug des Bacchus und der Ariadne im Museum von Marseille beigesetzt[1], so Ludwig der Fromme in dem jetzt im Museum von Metz aufbewahrten Sarkophag mit der Darstellung des Durchgangs der Juden durch das rothe Meer[2], so endlich diente der berühmte Phädrasarkophag im Campo Santo zu Pisa im Jahre 1076 zur Bestattung der Gräfin Beatrice[3].

Schon die Berichte über die Erhebung unter Friedrich I. stehen in Widerspruch mit der landläufigen Sage im Chronicon Novaliciense[4] und bei Ademar von Chabannes[5]. Aber auch

---

S. 173; Welcker, Annali dell' instit. di corrisp. archeol. V, p. 146; Tübinger Kunstblatt 1844, S. 164; Quix, Hist.-topogr. Beschreibung der Stadt Aachen S. 30; Al. Lenoir, Description hist. des monuments de sculpture au musée des monuments français I, no. 428, p. 84; F. Berndt, Der Sarg Karls des Grossen, in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins III, S. 97; Robert, Eine alte Zeichnung des Aachener Persephonesarkophages, in der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst IV, S. 273 und 403.

[1]) Millin, Voyage dans le midi de la France III, p. 158, pl. XXXVII, 2 und A. de Ruffi, Histoire de la ville de Marseille II, p. 129.

[2]) F. X. Kraus, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen III, 2, S. 650; von Quast im Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine XVIII, S. 82; Leblant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule p. 11, pl. III.

[3]) Seroux d'Agincourt, Sculpt. XXXII, 1.

[4]) Chron. Novaliciense III, 32, SS. III, p. 106.

[5]) Ademar II, 9. Zusatz zu den Annales Einhardi ad ann. 814, SS. I, p. 201. An den Bericht, den der Interpolator des Ademar gibt, knüpft sich eine Reihe weiterer Nachrichten. Eine freie Ueberarbeitung, die aber in der Aufzählung der bei den Obsequien betheiligten Personen viel Eigenes bietet, findet sich zunächst in Vincentius Bellovacensis, Speculum historiale, lib. XXIV, 25: Sepultus est igitur Aquisgrani in ecclesia rotunda, formosissima toto Romanorum orbe capella honorificentissima Carolus, supra cuius tumulum exstructus est arcus deauratus. Interfuerunt ibi Leo papa cum principibus Romanis, duces etiam et comites et abbates et archiepiscopi et episcopi multi aliique innumeri. Corpus defuncti induentes vestibus imperialibus quasi festive auream capiti coronam imposuerunt: deinde super auream cathedram quasi iudicem viventem sedere fecerunt. Catenulam quoque auream diademati coniunxerunt et cathedrae, super quam sedebat, ne caput defuncti decideret, affixerunt. Ac super eius genua textum quatuor evangelistarum aureis literis scriptum collocaverunt, ita quod manus dextra textum, sinistra vero

die zeitgenössischen Historiker — denn der Novaleser Mönch

---

sceptrum tenebat aureum. Sed et scutum aureum, quod ei Romani fecerunt, ante faciem eius statuerunt, et arcum lapideum, in quo sepultus erat, pretiosis replentes aromatibus monumentum strenue sigillantes clauserunt. Wie sehr diese Schilderung auf die Phantasie des Mittelalters beeinflussend einwirkte, geht daraus hervor, dass sie in eine Reihe späterer Kompilationen aufgenommen ward. Zunächst ist sie verarbeitet im Karl Meinet (ed. Keller, Bibl. d. litt. Vereins zu Stuttgart XLV) S. 537, V. 61:

ouch sô hôrt ich it dûden,
dat de hêren, got it weit,
Karl den dôden hadden gecleit
mit keiserlichen cleidern schône
ind ûf sin hoft en guldîn crône
ind satten en ûp einen sezzel mede
als ein keiser in sînre mogenthede
ind stricten weder de crône
eine guldîn ketten, de was schône,
inde weder den sezzel mede,
op dat dat hoft ind de lede
vaste sitzen mochten,
alsô als it endochte,
ind lachten eme ûp sîn knien
ein bôch, dâr man inne mochte sien
de êwangeljâ alle viere
geschreven in gûder maniere.

Vgl. K. Bartsch, Ueber Karlmeinet. Ein Beitrag zur Karlssage S. 212. Dem Vincenz von Beauvais folgte auch Philippe Mouskes in seiner Chronik (ed. Reiffenberg) I, p. 458, v. 11918:

Ricement des rices conrois
Fu-il atornés comme rois,
Et s'ot el cief rice couronne,
Si com drois et raisons li donne,
En si ot le sceptre et l'espée
De rices orfrois envolepée;
Com empèrere et comme rois,
Fu atornés de tous conrois.
Mais ainc k'il fust si acesmés,
Fu tous ses cors enbausemés:
En I rice vasciel de kesne
Le misent et François et Sesne,
En si ot fait tel luminaire
Com il convint à tel afaire.

Endlich gehört hierher noch der Bericht der Grandes chroniques de France, Charlemaines, lib. VI, cap. VIII, ed. P. Paris II, p. 285: A Aix-la-Chapelle fu son corps posé, en l'église Notre-Dame, qu'il avait fondée; purgié fu et embasmé, et enoing et empli d'odeurs et de précieuses espices. En un trosne d'or fu assis, l'espée ceinte, le texte des évangiles entre ses mains. En

im Thal von Susa schrieb erst gegen 1048[1], Ademar zwischen 1028 und 1034[2] — wissen nichts von dem märchenhaften Besuch Ottos[3], und Thietmar von Merseburg erzählt ausdrücklich[4]: Otto, in Zweifel, wo die kaiserlichen Gebeine ruhten, liess heimlich das Pflaster aufbrechen und so lange graben, bis sie im königlichen Sarg gefunden wurden. Ein goldenes Kreuz,

---

telle manière fu assis en son trosne, qu'il a ses espaules, par derrière, un petit inclinées, et la face honnestement dréciée contre mont; dedens sa couronne, qui à une chaine d'or est attachié sur son chief, est une partie du fust de la sainte croix. Vestu fu de garnemens impériaux, et la face couverte d'un suaire par dessouls. Son sceptre est un escrin d'or que l'apostole Lion sacra et nit devant luy. Si est la sépulture emplie de trésors et de richesses, et de diverses odeurs et de précieuses espices.

Eine etwas andere Fassung gibt eine bisher unbeachtete Stelle einer Hs. der kgl. Bibl. zu Stockholm (Nr. 57, saec. XV, Prosachronik von Kaiser Karl d. Gr. und seinen Kämpen 1408). Vgl. E. Zoller, Dän. Handschriften auf d. kgl. Bibl. v. Stockholm, beschr. v. C. Molbech im Serapeum X, S. 39: Tha keyseren war dötth kam Turpin aercheviskop oc mange clerke meth hannum, och smorde hans krop meth balsum oc kledde hannum i kostelege kledhe oc satthae hanum i kirken wndher alterit och lade hans swaerd Rosne her hannum, oc satte en krone pa hannum, och offraede hannum syden alzwoldig gud i wold, som leffuer och styrer for wdhen aendhae.

[1]) Wattenbach, Geschichtsquellen, 5. Aufl. II, S. 213. Nach V, 25 schon 1014 Mönch. Falsch Henschen, Acta SS. März II, 338.

[2]) Wattenbach a. a. O. II, S. 187. Die Stelle SS. IV, p. 130, l. 26: Quibus diebus . . . rührt von einem Interpolator zum Ademar her, der 100 Jahre später schrieb. (Lindner in den Preussischen Jahrbüchern XXXI, S. 437 und Haagen, Karls d. Grossen letzte Tage S. 21 geben Uebersetzung.)

[3]) Annales Hildesheim. ad ann. 1000, SS. III, p. 92: Quo tunc ammirationis causa magni imperatoris Karoli ossa contra divine religionis ecclesiastica effodere precepit; qua tunc in abdito sepulture mirificas rerum varietates invenit. Annales Lamberti ad ann. 1000, SS. III, p. 91: Imperator ossa Karoli magni Aquisgrani, a pluribus eo usque ignorata, invenit.

[4]) Thietmar. chron. IV, 29, SS. III, p. 781: Karoli cesaris ossa ubi requiescerent cum dubitaret, rupto clam pavimento, ubi ea esse putavit, fodere quousque haec in solio inventa sunt regio, iussit. Crucem auream, quae in collo eius pependit, cum vestimentorum parte adhuc imputribilium sumens, caetera cum veneratione magna reposuit. Es bedeutet in dieser Stelle solium schlechthin Sarg, ebenso wie in der S. 17, Anm. 3 angeführten Stelle des Sigebert tumulus. (Vgl. Catal. abbat. Fuldens., SS. XIII, p. 272: tumulum statuens auro argentoque paravit et corpus sancti Bonifacii ibi requiescendum transtulit; p. 273 (899): tumulum auro probato et lapidibus pretiosissimis decenter ornavit; Poët. lat. II, 209 (I, 2), 239, 1, II, 115, 16; Vita Leobae abbat. Biscofesheim., SS. XV, p. 130, 29; Vita s. Sturmi 20, SS. II, p. 375, 36: super tumulum ipsius martyris perseverat; Annal. Stabulenses 881, SS. XIII, p. 42.)

das an seinem Halse hing, und ein Stück von den noch unverwesten Gewändern nahm er zu sich, das Uebrige liess er voll Ehrfurcht wieder an seinen Ort legen[1]. Nach dem Bericht Thietmars und des Kölner Annalisten sind in der That die Gebeine aus dem Marmorsarkophag unversehrt in den goldenen Reliquienschrein überführt worden, so dass, da über die Eröffnungen seit den Tagen Friedrichs I. urkundliche Beweise vorliegen, die Authentizität der Gebeine Karls vollständig beglaubigt und damit die volle Möglichkeit gewonnen ist, die aus der Untersuchung der Gebeine sich ergebenden Resultate zur Ergänzung des literarischen Porträts des Kaisers zu verwenden.

[1]) Die ganze Sage in der Fassung des Chron. Noval. ist als ein schlechter Witz aufzufassen, den Graf Otto von Lomello, auf welchen sich der Schreiber beruft, sich den leichtgläubigen Mönchen gegenüber erlaubt. Das Chron. Noval. fasst überhaupt die Geschichte Karls d. Gr. schon ganz sagenhaft auf. (Vgl. II, 4, III, 6, 10, 14, 15, 21, 25, 27.) Auf die Unechtheit der Erzählung machte zuerst aufmerksam: Alfred Reumont, Della chiesa et del sepolcro di Carlomagno in Aquisgrana (letto il 5. marzo 1863 nella pontifica accademia romana di archeologia) p. 11, dann stellte F. Haagen, Karls d. Grossen letzte Tage und Grab a. a. O., auch in seiner Geschichte Achens I, S. 83 das Material zusammen, endlich wies sie schlagend nach Th. Lindner, Die Sage von der Bestattung Karls des Grossen, in den Preussischen Jahrbüchern XXXI, S. 431. Replik gegen Wattenbach, Geschichtsquellen II[4], S. 182 und Giesebrecht, Gesch. der deutschen Kaiserzeit I[5], S. 864: Lindner, Zur Sage von der Bestattung Karls d. Gr., in den Forschungen zur deutschen Gesch. XIX, S. 181. Abel-Simson, Jahrbücher d. fränk. Reichs unter Karl d. Gr. II, S. 537. Streng gläubig H. J. Floss, Geschichtliche Nachrichten von den Aachener Heiligthümern S. 24 und Gaston Paris, Histoire poëtique de Charlemagne p. 61. Gegen Th. Lindners Ausführungen, dass kein ähnlicher Fall berichtet sei, wendet sich E. aus'm Weerth in der Wartburg XIII, S. 32, Anm. 2: gerade in Ravenna, das Karl so genau gekannt, sei in S. Nazaro e Celso Galla Placidia in gleicher Weise sitzend begraben worden (so zuerst Rubenus, Historia Ravennatum; C. Ricci, Ravenna II, p. 80). Vgl. auch Schaaffhausen in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfr. XLIV, S. 92. Gegen die Zulässigkeit der Sitte bei den Merowingern vgl. M. L. Charles, Sépultures mérovingiennes, im Bulletin monumental XLI, p. 40.

Ermoldus Nigellus III, 487, Poët. lat. II, 55 sagt ausdrücklich:

Corpora Francorum mandantur namque sepulchro
More pio, hymnis munere rite datis,

was sicher nicht auf Aufstellung des einbalsamirten Körpers weist, ebenso wenig (weil tumulus = Sarg) Candidus de vita Aeigili XXIV, 16, Poët. lat. II, 115:

Exin more patrum fratres mox quippe cadaver
Exanimum templi orantes sub tecta ferebant.
Inde interque manus sibimet, quem fecerat ipse,
Poscentes requiem, tumuli sub domate condunt.

II. Das gleichzeitige künstlerische Porträt.

A. Literarisch als gleichzeitig beglaubigte Darstellungen.

1. Siegel und Münzen.

Gleichzeitige künstlerische Porträtdarstellungen bieten in erster Linie bei sämmtlichen Kaisern und Königen die Siegel und Münzen. Die Merowinger führten Porträtsiegel, freilich Porträtsiegel der rohesten Art[1]: unbärtige Köpfe in Vorderansicht mit länglichem Oval und scharfem Kinn, das Haar in der Mitte gescheitelt und auf beiden Seiten in drei langen, wulstigen Locken herabhängend, nur durch die Form des Ovals, das Vorhandensein des Schnurrbarts bei Einzelnen, die Höhe der Stirn sich ein wenig unterscheidend — Medaillonbilder von geringem Durchmesser, zum grossen Theil als Siegelsteine mit dem Ring verbunden, wie an dem berühmten Siegelring König Childerichs I., der 1653 in des Königs Grab zu Tournai entdeckt ward[2]. Die Arnulfinger dagegen bedienten sich antiker Gemmen, theils in der ursprünglichen Form, theils überarbeitet, mit neuer Legende versehen, theils auch roher Kopien nach antiken Siegeln. Nicht nur Pippin, auch Karl d. Gr. und seine Nachkommen hielten an diesem Gebrauch fest. „Wie einst Augustus mit dem Bildnisse Alexanders des Grossen und erst

---

[1]) Barraud, Des bagues à toutes les époques, im Bulletin monumental XXX, p. 501; Bordier, Les archives de l'empire p. 194—201; Douët d'Arcq, Inventaire de la collection des sceaux des archives de l'empire p. 267. Abbildungen: Trésor de numismatique et de glyptique: sceaux des rois et reines de France, pl. 1; de Wailly, Éléments de paléographie II, pl. A; Montfaucon, Monuments de la monarchie française I, pl. XV, 1—5, p. 191; Revue de la numismatique Belge I, pl. II.

[2]) Chiflet, Anastasis Childerici; Cochet, Le tombeau de Childeric Ier p. 347, 644; Heineccius, De veteribus Germanorum sigillis I, no. 4; Nouveau traité de diplomatique IV, p. 101. Von Stumpf, Die Reichskanzler des 10.—12. Jh. I, S. 90, Anm. 135 mit Unrecht die Echtheit bestritten. Der Siegelring leider 1831 gestohlen. Einen verschiedenen (?) Ring mit dem Bild des Königs, in einen Saphir geschnitten, ohne Legende, erwähnt Mabillon, De re diplomatica p. 135. Einen goldenen Siegelring Klodwigs I. bewahrt die Bibliothèque nationale zu Paris nach Bréquigny, Tables chronologiques des diplômes, concernant l'histoire de France, ed. Pardessus et Laboulay I, p. 244. Ueber den Ring der Königin Radegund vgl. Auber, L'anneau de sainte Radegonde et ses reliques à Poitiers.

später mit dem eigenen von Dioscurides geschnittenen Porträt, dann mit seinem Porträt wieder mehrere Nachfolger gesiegelt hatten, so begnügten sich gleichfalls die ersten Karolinger mit Masken und Büsten auf alten Gemmen, die nur eventuell durch die Beischrift des Namens zu ihren speciellen Siegeln gestempelt wurden[1]". Und erst allmählich, unter den Nachfolgern Karls, kommen Siegel auf, die sich zwar noch des antiken Vorbilds bedienen, aber nichts weniger als blosse Kopien sind[2]. Wie der Biograph Karls d. Gr. die einzelnen Bauglieder zu seiner Charakteristik des Kaisers den antiken Schriftstellern entlehnte und dabei doch ein individuelles Porträt zu schaffen verstand, so benutzten die karolingischen Siegelschneider in ihrer technischen Ungeschicklichkeit einzelne Motive der antiken Gemmen, die Profilzeichnung, den Schulteransatz, den Lorbeerkranz, um mit Hülfe dieser fertigen Versatzstücke die erstrebte Porträtähnlichkeit um so leichter zu erreichen.

Karls d. Gr. Siegel[3] haben für die Geschichte des karolingischen Porträts nicht den Werth wie die seiner Nachfolger: der Kaiser bediente sich nur antiker Gemmen, eines Intaglios mit der Büste des Kaisers Kommodus, eines bärtigen nach rechts gewendeten Kopfes mit schmucklosem Haupthaar[4], früher allgemein für Karls Porträt gehalten[5], und eines zweiten mit der Büste des Jupiter Serapis[6] nach der gewöhnlichen Darstellung, eines nach links gewendeten bärtigen Kopfes.

---

[1]) Th. Sickel, Die Urkunden der Karolinger I, S. 347.

[2]) Vgl. auch C. Piot, L'adoptation des types des sceaux des souverains et des seigneurs sur leurs monnaies, in der Revue de la numismatique Belge IV, p. 388.

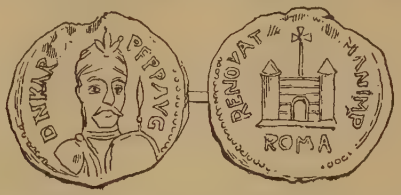
[3]) Montfaucon l. c. I, pl. XXI; Trésor de numismatique et de glyptique: sceaux, pl. II; Trésor de la couronne de France I, pl. 21, 25, 28, 29; Römer-Büchner, Die Siegel der deutschen Kaiser; G. Demay, Les sceaux de Charlemagne: Éclaircissement III zu Vétault, Charlemagne p. 504. In die von Stumpf (Die Reichskanzler I, S. 54, 109), der eine vollständige Liste der Abbildungen gibt, durch die Vergleichung von mangelhaften und abweichenden Abbildungen gestiftete Verwirrung brachte volle Klarheit erst Th. Sickel a. a. O. I, S. 349.

[4]) Abbildung: Wailly, Éléments de paléographie, pl. A, no. 8. Die Umschrift auf der Einfassung: † Christe protege Carolum regem Francorum. Vgl. auch C. Piot in der Revue de la num. Belge IV, p. 390, pl. IV, 1, 2.

[5]) So noch von Pertz seinen Ausgaben der vita Einhardi als Porträt des Kaisers angefügt.

[6]) Abb. Maricke, Recueil du cabinet du roy II, p. 1; Arneth, Monu-

Von grösserer Wichtigkeit ist eine bei Gelegenheit der Kaiserkrönung Karls geschlagene Bleibulle, die sich im Cabinet



Bleibulle im Cabinet des antiques zu Paris.

des antiques zu Paris befindet[1]. Sie zeigt auf der Vorderseite das Brustbild des Kaisers, nach vorn gewendet, der Kopf von mässig langem Oval und starkem Kinn, mit deutlich erkennbarem Schnurrbart, die kurzen Haare bedeckt mit einer Helmhaube (?), der Mantel auf der rechten Schulter mit einer Spange befestigt, die linke Schulter verdeckt durch den kleinen Rundschild, über den die Speerspitze aufragt — zum ersten Mal finden wir hier dies bei den spätern Karolingern häufig benutzte Motiv. Eine andere, grössere Bleibulle der Pariser Nationalbibliothek zeigt nur den gewöhnlichen, nach rechts gewendeten bartlosen römischen Profilkopf, den uns die karolingischen Münzen bieten[2].

Die mérowingische Münzgeschichte zeigt die allmähliche Entstellung der antiken Vorbilder, die immer schlechter werdende Wiedergabe der römischen Profilköpfe[3]. Ward im Anfang noch

---

mente d. k. k. Münzen- und Antikenkabinets zu Wien, Taf. XIII, Nr. 2. Ein drittes Siegel zweifelhaft.

[1]) Abbildung: Vétault, Charlemagne p. 458, fig. 66. Revers mit der Darstellung eines Tempels und der Unterschrift Roma, die Umschrift: Renovatio Romani imperii. Diese Inschrift allein nicht genügend für die Zurückführung der Münze auf Karl, da sich derselben z. B. auch die Ottonen bedienen: Dümge, Regesta Badensia, Anh. p. 95.

[2]) Zum ersten Mal publizirt bei E. aus'm Weerth in den Jahrbüchern des Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinlande LXXVIII, S. 149.

[3]) E. Cartier, Monnaies gauloises, in den Annales archéologiques VI, p. 21—25, 215—228, VII, p. 17—29, 70—79; Monnaies mérovingiennes de la collection de feu M. Renault I, 2, 8, 9; C. Robert, Notes sur des monnaies austrasiennes inédites, vgl. die Haarbehandlung in Abb. 4; Robert, Considérations sur la monnaie à l'époque Romaine et description de quelques monnaies mérovingiennes, besonders pl. I, 2, 3, 5; A. Senckler, Uebersicht der Münzgeschichte des Rheinlandes bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts, in den Jahrbüchern des Ver. v. Alterthumsfr. i. Rheinlande XV, p. 143—172; Revue de la numismatique Belge I, pl. II, 1, 2, 3, 4; Ed. Vanderstraeten,

plastische Wirkung angestrebt, so kommt mit der fortschreitenden Umbildung der Vorlagen in das Barbarische die Zeichnung in dicken, groben Linien auf, die unvermittelt und unverbunden nebeneinander stehen[1]. Die Behandlung der Haare, des Lorbeerkranzes wird gänzlich missverstanden. Neben diesen verstümmelten Kopien zeigen sich aber, wie dies auf den westgothischen Münzen Regel ist, Köpfe in Vorderansicht, wie die Siegel mit wallendem Lockenschmuck versehen, ein Zeugniss, dass die Fähigkeit der Porträtbildung nicht mangelte[2].

Unter Karl d. Gr. wird die erneute Anlehnung — nicht das Streben nach Kopien — an gute antike Vorbilder deutlich sichtbar: man beginnt wieder wirklich zu modelliren[3]. Und wie die spätern karolingischen Siegel zeigen die Münzbilder bei

---

Nouvelles observations sur la monnaie mérovingienne, in der Revue de la numismatique Belge, sér. III, tom. II, p. 1, pl. I mit sehr verschiedenen Kopftypen; Ed. Lambert, Essai sur la numismatique gauloise du nord-ouest de la France IV; B. Fillon et A. de Chasteigner, Recherches sur des tiers de sol d'or mérovingiens; Combrouse, Monétaire des rois mérovingiens; Csuillemot, Catalogue des légendes des monnaies mérovingiennes; Fr. Lenormant, Monnaies et médailles p. 206—213.

[1]) Vgl. Annal. archéol. VI. In Flächen pl. I, 15, 17, 21, II, 27, 32, in Linien pl. I, 20, II, 25, 35.

[2]) Monnaies de la première race, in Annal. archéol. VIII, p. 194, 22, 23, 24 mit langen Locken, während der Kopf des Thuodibertus en face noch den römischen Rundkopf zeigt. Vgl. Lenormant l. c. fig. 92, p. 206.

[3]) Le Blanc, Dissertation historique sur quelques monnoyes de Charlemagne, de Louis le Débonnaire, de Lothaire et de leurs successeurs, frapées dans Rome; Le Blanc, Traité historique des monnoyes de France p. 93—103; B. Fillon, Considérations historiques et artistiques sur les monnaies en France III; E. Gariel, Les monnaies carolingiennes, in der Revue numismatique 1883, livr. 2 und 3; R. Chalon, Attribution d'un denier carolingien à Mons, in der Revue de la numismat. Belge, sér. II, tom. II, p. 134, pl. III, 1—3; dazu Lelewel, Numismatique du moyen âge I, p. 98; L. de Coster, Restitution de quelques monnaies à Charlemagne, in der Revue de la num. Belge, sér. II, tom. II, p. 369; Lacroix, Moeurs, usages du moyen âge p. 331, fig. 256—259, p. 338, fig. 263—265; A. de Barthélemy, Les monnaies de Charlemagne: Éclaircissement II zu Vétault, Charlemagne p. 488—501; E. Gariel, Les monnaies royales de France sous la race carolingienne I, p. 22, 53—60, 92—161; M. Cerexhe, Les monnaies de Charlemagne; besprochen von G. Carotti im Archivio storico lombardo, sér. II, tom. IV (XIV), p. 377—385, mit neuen Beobachtungen über die italienischen Münzen, ohne indessen die Abhandlung von Carlo Morbio über Karls in Italien geschlagene Münzen in der Rivista della numismatica antica e moderna II, 1—5 zu kennen. Vgl. A. Marignan, Le moyen âge I, p. 18.

Benutzung antiker Motive, insbesondere des römischen Imperatorenkostüms, doch leise angedeutete individuelle Züge. Die Porträtbilder sind mit Ausnahme eines in Lucca, der alten Münzstätte der Langobardenkönige, geschlagenen Goldsolidus mit der rohen Büste en face[1] sämmtlich Profilköpfe, mit dem durch ein Band zusammengehaltenen Lorbeerkranz in den kurzen Locken, das Profil roh geschnitten, durchgehends einen dicken Kopf auf starkem, kurzem Halse zeigend[2].

2. Das Grabmal in Aachen.

Die bestbeglaubigte unter den gleichzeitigen Porträtdarstellungen Karls befand sich auf dem goldenen Bogen über dem Grab des Kaisers im Aachener Münster. So Einhard[3] und mit

---

[1]) Cerexhe l. c. p. 14, 116, no. 230. Mit der Umschrift D. N. Karlus rex. Vgl. Revue numismatique française 1841.

[2]) Cerexhe l. c. p. 127, no. 242: Rechts gewendeter Profilkopf, Umschrift: Dn. Karlus imp. aug. f. et l. Revers: Xristiana religio mit Tempel. No. 243: Links gewendeter Profilkopf, Umschrift: Dn. Karlus imp. aug. rex f. et l. Revers = 242. No. 244: R. gew. Prof. Karlus imp. aug. Rev. = 242. Vgl. Lenormant, Monnaies et médailles p. 212, fig. 100. No. 245 Variante. No. 246: Silberdenar aus den Minen des Harz. R. gew. Prof. Karlus imp. aug. Rev.: metall. german. No. 247, 248: Zwei Denare mit r. gew. Prof., aus Arles. Rev.: Arelato. Vgl. de Coster, Nouvelles considérations sur les monnaies restituées à Charlemagne, in der Revue de la num. Belge, sér. II, tom. V, p. 1, sér. III, tom. I, p. 30. No. 249, 250: Zwei Denare aus Duurstede. Rev.: Dorestado. Vgl. L. Piot, Recherches sur les ateliers monétaires des Mérovingiens, Carlovingiens et empereurs d'Allemagne en Belgique, in der Revue de la num. Belge IV, p. 322, Suppl. VI, p. 366; de Coster, Monnaie inédite de Charlemagne, in der Revue de la num. Belge, sér. III, tom. V, p. 125; Ders. sér. III, tom. I, p. 30; Colson im Annuaire de la société française de numismatique et d'archéologie 1867. (Das einzige bekannte Original in der Sammlung Colson.) No. 251: Denar aus Lyon. No. 252: Denar aus Mailand, Cerexhe p. 131, de Longpérier im Catalogue Rousseau. No. 253: Rouen. No. 255: Venedig. No. 254: Denar aus Trier. R. gew. Prof. Umschrift: Karlus imp. aug. Rev.: Tempel mit Umschrift Treviris. Abbildungen: O. Jäger, Deutsche Geschichte II, S. 84; E. aus'm Weerth in der Wartburg XII, S. 169. Zur Vergleichung der Kopf Grimoalds von Benevent: Le Blanc, Dissertation p. 71 und de Barthélemy l. c. p. 498, fig. 92.

[3]) Einhardi vita Karoli c. 31, SS. II, p. 459, l. 23: Corpus more sollemni lotum et curatum, et maximo totius populi luctu ecclesiae inlatum atque humatum est. L. 28: In hac (basilica s. Virginis) sepultus est, eadem die, qua defunctus est, arcusque supra tumulum deauratus cum imagine et titulo exstructus. Titulus ille hoc modo descriptus est: Sub hoc conditorio situm est corpus Karoli Magni atque orthodoxi imperatoris, qui regnum Francorum

ihm alle andern Historiographen[1]. Wir haben uns dies Bildniss entweder vorzustellen als ganze Figur, die Nische füllend, oder als Brustbild in Medaillonform in der Mitte des Bogens, nach der Art des segnenden Christus auf dem Triumphbogen der Basiliken, zur Rechten und zur Linken die Inschrift[2]. Die

---

nobiliter ampliavit et per annos XLVII feliciter rexit. Decessit septuagenarius anno Domini DCCCXIIII, indictione VII, V. Kal. Febr. Vgl. dazu Mabillon, De re diplomatica IV, p. 259.

[1]) Die einzelnen Angaben sind von Wichtigkeit für den Ort, an dem das Grab zu suchen sein würde. Chronicon Moissiacense ad ann. 813, SS. II, p. 259, l. 40: In illo anno obiit beatae memoriae Karolus imperator, magnus, pacificus, et sepelierunt eum in Aquisgrani palatio, seniore in ecclesia, quam ipse fabricare iusserat. Auch SS. I, p. 311, l. 66. (Ecclesia senior bedeutet nur matrix ecclesia. Vgl. Mabillon, Vetera analecta IV, p. 111: eiusdem senioris ecclesiae sacerdotibus. Actus pontif. Lenomannis in urbe deg. c. XI, p. 157: in terra sanctae Mariae ... senioris ecclesiae. P. 181: matris et Lenomannis civitatis senioris ecclesiae.) Annal. Lauriss. min. ad ann. 814, SS. I, p. 122, l. 6. Thegani vita Hludowici cap. VII, SS. II, p. 592. Reginonis chronicon ad ann. 813, SS. I, p. 566: et Aquis in basilica sancti Salvatoris et sanctae Dei genitricis Mariae honorifice sepultus est, quam basilicam ipse mirifico opere a fundamento aedificare fecit. Ermoldi Nigelli carm. lib. II, 85—88, SS. II, p. 480:

Tempore non multo senio maturus et annis
Visitat antiquos funere Caesar avos.
Funere digna parant, mandantur membra sepulcro
Basilica in propria, quam sibi fecit Aquis.

Planctus de obitu Karoli 13—14, Poët. lat. I, 434—436:

Quando augustum facundumque Karolum
In Aquisgrani glebis terrae tradidit.
Heu mihi misero!

Dass Karl noch am Todestag beigesetzt, bezeugen Einhard und Thegan. Man war zweifelhaft, wo der Leichnam zu bestatten sei, weil Karl keine Verfügung getroffen, erzählt Einhard. Der Kaiser hatte jedoch früher den Wunsch geäussert, in St. Denys neben Vater und Mutter beigesetzt zu werden. (Th. Sickel, Die Urkunden der Karolinger II, S. 16, Nr. 1; I, S. 246. Gedruckt bei Bouquet, Recueil des histor. des Gaules V, p. 712, 1.) Doublet, Histoire de l'abbaye de St. Denys p. 704. Zuerst erwähnt von Reumont, Della chiesa e del sepolcro di Carlomagno. Abel-Simson, Jahrbücher des fränk. Reiches II, S. 535.

[2]) Die Form des Grabmals mit darüber gewölbtem Bogen hält sich noch durch Jahrhunderte hindurch. Vgl. als Analogien de Caumont, Cours d'antiquités VI, p. 377 und Bulletin monumental XII, p. 999. Vgl. auch E. Feydeau, Cercueils et inhumations au moyen âge, in den Annal. archéol. XIV, p. 153, XV, p. 38.

äussere Zier von Karls Grabmal schwand wohl schon, als 881 die Normannen Palast und Kirche zu Aachen verheerten[1].

Seit einem Jahrhundert hat man in Aachen nach dem Grabgewölbe Karls gesucht. Der Schmuck des Grabmals ward nach dem Bericht des Astronomen in der grössern Vita Hludowici[2] von Ludwig besorgt, über die genaue Lage der Gruft erhalten wir mit Ausnahme der allgemeinen Angabe „in der Basilika der h. Maria“ keine Auskunft[3]. Sie befand sich wahrscheinlich

[1]) Annal. Fuldenses ad ann. 881, SS. I, p. 394, l. 34: vastaverunt et Aquense palatium, ubi in capella regis equis suis stabulum fecerunt. Herm. Augiens. chron., SS. V, p. 99: Aquisgrani in capella regis equos suos stabulant. Liudprand, Antapod. III, 47: thermas etiam Grani palatii atque palatia combusserunt. Dümmler, Geschichte des ostfränkischen Reiches II, S. 157. Schwerlich ist anzunehmen, dass die Gebeine Karls d. Gr. mit den Aachener Reliquien nach Stablo geflüchtet wurden, dass also bereits 881 eine Eröffnung des Sarges stattgefunden habe. Es wird ausdrücklich nur berichtet von einer Uebertragung der pignora sanctorum — und die Kanonisation Karls fand erst 300 Jahre später statt. Vgl. die Urkunde, in der Karl der Dicke 882 auf Bitten des Abts Anton von Stablo den Mönchen daselbst das Reichsgut Blandovium schenkt zum Dank für die Aufbewahrung der Aachener Schätze. Martene et Durand, Collectio ampliss. II, p. 31 und Quix, Codex diplomaticus Aquensis no. 96: quo quibusdam fratribus sibi commissis ex monasterio, quod vocatur Stabulaus, qui ob dei amorem nostramque fidelitatem pignora sanctorum a praedecessorum nostrorum prudentia Aquis recondita cum thesauro eiusdem fideliter reservaverunt et ad nos absque ulla diminutione detulerunt. Von Stablo, das im selben Jahre zerstört ward (Annal. Stabulenses ad ann. 881, SS. XIII, p. 42; Dümmler a. a. O. I, S. 158, Anm. 27), wurden die Aachener Schätze wohl mit dem Leib des h. Remaklus weiter geflüchtet. (Annal. Stabul. l. c.: Corpus agii Remagli educitur ex tumulo. Ausführlich in den Mirac. s. Remacli c. I—V, Acta SS. Sept. I, 705—706.)

[2]) In diesem Sinne ist die Stelle Vita Hlud. cap. 22, SS. I, p. 618, l. 42 zu fassen: Studiosis sepulturae gratias egit paternae, ac propinquis luctus acerbitate confectis consolationis congruae contulit levamen. Sed et quod deerat inferiis genitoris promtissime supplevit. Wir haben anzunehmen, dass am Todestag die Leiche sofort in den antiken Marmorsarkophag gelegt worden, der künstlerische Schmuck des Grabmals aber erst von Ludwig nach seiner Heimkehr in Angriff genommen und ausgeführt worden ist. Haagen, Karls des Grossen Grab S. 25 vermuthet, dass der vergoldete Bogen bei der Normannengefahr entfernt ward, um den Feinden das Grab zu verheimlichen. Ueber den Leichenstein Karls in dem Bernhardinerkloster zu Marseille vgl. Millin, Voyage dans le midi de la France III, p. 158; Dippoldt, Karl der Grosse S. 222.

[3]) Nur der Interpolator des Ademar gibt einen unbedeutenden Hinweis, der aber keinen Glauben verdient. (Ademar bei Labbe, Novae bibliothecae manuscriptorum librorum II, p. 169, SS. IV, p. 130: Corpus Caroli conditum

weder nördlich von der Kreuzkapelle in den im Jahre 1866 entdeckten Substruktionen[1], noch inmitten eines vor der Vorhalle anzunehmenden Paradieses[2], wie aus'm Weerth auf Grund der Analogie im Grabmal König Pippins zu Verona wollte, sondern in einer der verschwundenen Seitenkapellen, auf deren Obergeschoss die vermauerten Thüren im Umgang des Münsters führten[3]. Eine Zeichnung auf fol. 236 des Cod. 263 biblioth.

---

est in dextro membro basilicae ipsius retro altare s. Joannis baptistae, et crypta aurea super illud mirifica est fabricata.) Dazu die sagenhaften Angaben bei Vincent. Bellovac. spec. hist. XXIV, 25; Karl Meinet (ed. Keller) p. 537, v. 50; Philippe Mouskes (ed. Reiffenberg) p. 458, v. 11951.

[1]) Schon im Oktober 1794 fanden vergebliche Nachgrabungen durch die Franzosen statt, wiederholt 1843 unter dem damaligen Stiftspropst Anton Claessen; 1861 in der Zeit vom 2. bis 19. Sept. ward unter dem Generalkonservator von Olfers im Osten des Oktogons die innere Mauer des karolingischen Chors entdeckt (F. Jungbluth, Die Restauration des Aachener Münsters S. 53). Anfangs 1860 fand man unter Leitung des Bauraths Cremer im Norden des Oktogons, nördlich von der im 15. Jh. erbauten Kreuzkapelle (P. a Beeck, Aquisgranum p. 76) die Ueberreste zweier verschiedener Bautheile, die massiven Fundamente eines mächtigen Bauwerks von viereckiger Anlage. In Uebereinstimmung mit Käntzeler (Der angebliche Grabstein Karls, in den Jahrbüchern des Ver. v. Alterthumsfreunden i. Rheinlande XLII, S. 143) glaubte F. Bock (Die muthmaßlichen Ueberreste des Grabes Karls, im Echo der Gegenwart 1866, Nr. 70) in den tieferliegenden Substruktionen die Begräbnissstätte des Kaisers gefunden zu haben. Der am 26. Februar in einer Kanalanlage östlich der Apsis der quadratischen Gruft entdeckte Bogenschlussstein mit flüchtig eingehauener Inschrift: In hoc sepulchro tumulata ossa Caroli Magni Deo in aeterno gran . . s . . t erwies sich als Fälschung (von Quast und Cremer in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden XLII, S. 157, 166; Echo der Gegenwart vom 10. März 1866; Jahrbücher XLIII, S. 223; Loersch, Das Grab Karls d. Gr., im Kölner Domblatt 1867, Nr. 264).

[2]) E. aus'm Weerth, Das Grab König Pippins von Italien zu Verona, in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden L, S. 129. Der Verfasser denkt sich den aus zwei Etagen bestehenden, Palast und Kirche verbindenden Gang auf drei Seiten um die Vorhalle vor der Kirche herumgeführt. Die scharfsinnige Vermuthung ward glänzend bestätigt durch die Ausgrabungen des Karlsvereins vom Jahre 1886, bei denen genau in der Axe des Haupteingangs etwa 40 m entfernt alte Treppenreste entdeckt wurden. (Vgl. Korrespondenzbl. d. Westdeutsch. Zeitschr. V, S. 14, 11.) Es beweist dies jedoch durchaus nicht, dass in der Mitte eine Grabanlage sich gefunden habe.

[3]) von Quast, Das Grab Karls des Grossen im Münster zu Aachen, im Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Alterthumsvereine XIV, (4) S. 31, (11) S. 82. Die Anbauten müssen danach von Anfang an bestanden haben. Auch in San Vitale zu Ravenna befanden sich neben der Altarnische zwei Seitenkapellen, in der nördlichen war der Erbauer, Bischof

regin. Christin. der Vatikana verdankt lediglich der Phantasie des Künstlers ihren Ursprung [1].

3. Die Wandgemälde im Kaiserpalast zu Aachen.

An das Bildniss über dem Grabmal im Münster reihen sich die Porträts in den beiden grossen Cyklen profanen Inhalts, welche unsere Quellen der Karolingerzeit zuweisen, in den Wandgemälden der Pfalzen zu Aachen und Ingelheim.

Ausserordentlich beschränkt sind die Nachrichten über den Bilderkreis zu Aachen. Nur in der falschen Chronik des Turpin [2] und zwar in dem zweiten Theil, den der Mönch von St. Andreas zu Vienne zwischen 1109 und 1119 geschrieben, hier freilich schon in einer der ältesten Textredaktionen, aber nicht in allen

---

Ecclesius, begraben (von Quast, Ravenna S. 28). Einen weitern Beweis findet die Quastsche Annahme dadurch, dass dem kanonisirten Karl gerade die nördliche Seitenkapelle gewidmet war. Die Annahme einer Beisetzung innerhalb des Oktogons selbst (der unter dem hohenstaufischen Leuchter ruhende Grabstein erst unter Bischof Berdolet 1804 gesetzt: Jahrbücher d. Ver. v. Alterthumsfreunden XXXIX, S. 267) ausgeschlossen durch die gesetzlichen Bestimmungen Karls, die jederzeit bemüht waren, die Gräber von den Kirchen fern zu halten. Im Capitulare Aquisgranense ann. 813, Mon. Germ. LL. I, p. 187, Auszug aus den Canones der sechsten zu Arles gehaltenen Kirchenversammlung, p. 190, 20: Ut mortui in ecclesia non sepeliantur, nisi episcopi aut abbates vel fideles presbiteri (Cod. bibl. nat. Paris. Suppl. lat. 75: fideles et boni presbiteri). Dass auch Ludwig d. Fr. desselben Sinnes, beweist eine Stelle im 2. Buch der Kapitulariensammlung des Ansegis (lib. II, 46, De sepultura, Mon. Germ. LL. I, p. 299: Ut de sepeliendis in basilicis mortuis illa constitutio servetur, quae ab antiquis patribus constituta est), die sich nach Baluze auf canon VI des concilium Nannetense bezieht, in dem das Begraben innerhalb der Kirchen und in der Nähe des Altars schlechthin untersagt, in der Vorhalle erlaubt war. Candidus, De vita Aeigili XXIV, 16, Poët. lat. II, p. 115, spricht dem Wortlaut nach dagegen, bezieht sich wohl aber auch nur auf die Vorhalle. Vgl. auch Hincmari capitula presbyteris data c. 12, in Migne, Patrologia CXXV, p. 775: Ut nemo presbyterorum quemquam in ecclesia sepeliat sine consultu episcopi, exceptis huiusmodi personis, quas singillatim et privatim in synodo signavimus.

[1]) Abbildung von Karls Grab und dem Aachener Münster saec. XIV: Archiv d. Gesellschaft f. ältere deutsche Geschichtsk. XII, S. 272.

[2]) Turpini historia Karoli Magni c. 31: Beatae Mariae virginis basilicam, quam ibi aedificaverat, auro et argento, cunctisque ornatibus ecclesiasticis decenter adornavit, veterisque et novae legis historiis eam depingi iussit, et palatium similiter, quod ipse iuxta eam aedificaverat. Bella namque, quae ipse in Hispania devicit, et septem liberales artes inter caetera miro modo in ea depicta sunt.

Handschriften, wird uns berichtet, dass Karl das Münster mit Scenen des alten und neuen Testaments, den Kaiserpalast mit Darstellungen der sieben freien Künste und der Kämpfe in Spanien habe ausschmücken lassen. Diese Nachricht, im Karolellus erweitert, hat von Turpin der Cisterzienser Helinand aus St. Maria de Frigido Monte[1] übernommen, aus dem sie in die Chronik des Albericus Monachus Trium Fontium[2] und aus dieser

---

[1]) Chronicon Helinandi monachi coenob. Cisterc. s. Mariae de Frigido Monte: Tissier, Bibl. Cisterciens. VII, p. 73.

[2]) Chronica Alberici Monachi, SS. XXIII, p. 718. Eine weitere Ausschmückung des kurzen Berichts bei Turpin bietet der nach l. VII, c. 6, v. 92 wohl gleichfalls um 1100 von dem Mönch von St. Andreas in Vienne verfasste Karolellus (ed. Merzdorf; vgl. Michel, Chanson de Roland p. 244; Altes Archiv VII, S. 77) l. V, c. 12, v. 297—346, p. 70:

Haud procul ipse domum regalem struxit; in ipsa
Hispanum bellum quod tandem vicit: et artes
Septem precipuas depingi fecit; easdem
Nominibus propriis distinxit et ordine certo:
Grammaticam primam posuit: quod previa mater
Artes precellit reliquas; nam prima tenellis
Fundamenta iacit pueris, et reddit eosdem
Instructos prima lingua formare figuras . . .

Die folgende poëtische Schilderung, die sich an Marcianus Capella anschliesst, findet sich in Prosa in der Wiener Hs. der von einem Aachener Anonymus unter Friedrich I. gefertigten Vita Caroli (Cod. hist. lat. 149), während sie in der Münchener Hs., Cod. lat. 14279, fehlt. Vgl. Vossius, De historicis latinis II, 32. Sie fand dann auch Aufnahme in den Prosaturpin im Cod. D. V. 15 der Universitäts-Bibliothek zu Basel. Mit scholastischer Gelehrsamkeit aufgeputzt ward die Beschreibung erweitert in der Chronique de Philippe Mousket (ed. Reiffenberg I, p. 377) v. 9694:

Et droit en son palais de jouste,
Fist li rois paindre mainte jouste,
Castiaus, chités, viles et bors
Poignis, batailles et estours,
Et quan qu'il ot fait en sa vie.
Et les VII ars n'oblia mie.
V. 9794: Ces VII ars i fist Karles paindre
Et de coulors divierses taindre,
Et toutes lor filles apriés.
Moult en fu li mestres engriés.
Si furent paint tot li estour
K'il venqui onques à nul jour,
Et les tières k'il ot conquises
Et les lois k'il i ot assises.
Tout i fist Karles paindre et metre
Celui ki s' en sot entremetre.

wieder in eine Reihe anderer Kompilationen überging. Nachdem durch Janitscheks Untersuchungen[1] sowohl die Ausschmückung des Aachener Münsters wie die Ausmalung der Ingelheimer Pfalz auf eine spätere Zeit verlegt worden sind, ist auch die Möglichkeit benommen, diesen Bildercyklus auf Karls Initiative selbst zurückzuführen. Es liegt kein innerer Grund vor, die Nachricht des Mönches von St. Andreas oder seines Interpolators ohne Weiteres zu den Todten zu werfen. Eine malerische Ausschmückung haben die breiten Wandflächen im Festsaal der Aachener Pfalz sicherlich aufzuweisen gehabt — und in der Notiz des Turpin ist keinerlei innere Unwahrscheinlichkeit vorhanden wie in der Mittheilung über die Ausmalung des Münsters. Es liegt am nächsten, die Gemälde in die Zeit Ludwigs d. Fr. zu setzen. Sofort ergibt sich die Parallele zwischen der Darstellung der Maurenkriege zu Aachen, der Sachsenkriege zu Ingelheim. Aber auch die Wiedergabe der sieben freien Künste gehört schon dem Bilderkreis der frühesten karolingischen Zeit an. Bekannt ist das Gedicht des grossen Kunstfreunds Theodulf von Orleans[2], der eine Darstellung der sieben freien Künste

---

[1]) Janitschek, Studien z. Gesch. der karoling. Malerei II, S. 22, 24.

[2]) Theodulfi carmen de septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis, Poët. lat. I, 544: Discus erat tereti formatus imagine mundi. Vgl. K. Liersch, Die Gedichte Theodulfs S. 64. Am besten wird man sich unter discus eine grosse runde Metallplatte vorstellen, in ähnlicher Weise wie die drei grossen silbernen und der eine goldene Tisch im Schatz Karls mit Zeichnungen bedeckt. Der dritte silberne Tisch mit der Darstellung der Erde, der Planeten, der Fixsterne (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins III, S. 56), von Einhard, Vita Karoli c. 33 als mensa bezeichnet, heisst an anderer Stelle discus (Prudentii Trecensis annales ad ann. 842, SS. I, p. 438, 39: disco etiam mirae magnitudinis ac pulchritudinis argenteo). Es ist nicht unmöglich, dass der Tisch mit der Darstellung der sieben freien Künste alsdann identisch ist mit dem letzten goldenen, dessen Schmuck merkwürdigerweise von Einhard nicht angegeben wird, während er den der andern ausführlich schildert. Als Tisch schon gefasst Abel-Simson, Jahrbücher II, S. 457, Anm. 3. Von dem Gedicht Theodulfs an lässt sich eine ununterbrochene Reihe von Darstellungen der sieben freien Künste bis in das späte Mittelalter hinein nachweisen.

Giulio Ferrario, Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria I, p. 79, not. behauptet mit Unrecht, die Darstellung gehöre erst dem 12. Jahrh. an. Ausgeprägt wurde sie in des Neuplatonikers Marcianus Capella 9 Büchern de nuptiis Philologiae et Mercurii, wo Phoebus die einzelnen Mägde aus dem Hause seines Bruders Merkur vorführt, eben die sieben freien Künste, von denen ein kurzes symbolisch-allegorisches Bild gegeben wird.

auf einer runden Scheibe beschreibt — und in der Ausschmückung seiner Verse wie der Mauern seiner Kirchen bedient sich Theodulf des allegorisch-symbolischen Stils mit Vorliebe — des französischen Bischofs geistreiche Verse müssen zunächst herangezogen werden, um ein Bild der untergegangenen Schöpfung heraufzubeschwören.

Einen zweiten Abriss bot Cassiodorus Senator im 2. Theil seiner Institutiones divinarum et saecularium lectionum, betitelt: De artibus ac disciplinis liberalium artium (Opp. ed. Garet II, 528). Insbesondere in der Zeit der karolingischen Kunst mehren sich die Verarbeitungen: Alcuin führt die freien Künste als die sieben Stufen zur Theologie auf, den sieben Säulen im Hause der Weisheit bei Salomon gleichend (Sprüche Sal. IX, 1: Die Weisheit baute ihr Haus und hieb sieben Säulen). Rabanus Maurus definirt die sieben Künste in „de clericorum institutione“ III, c. 18 und in „de universo“ im Anschluss an Isidors Ethymologien. Theodulf gibt nicht nur die erwähnte grosse Beschreibung, andere tituli von ihm behandeln die verschiedenen Künste einzeln (Poët. lat. I, p. 629), wie er auch in dem Fragment des Kampfes mit den Lastern sieben Laster und sieben Tugenden einander gegenübergestellt (Haurćan, Singularités historiques et littéraires p. 48). Vgl. die epistula Gunzonis (Martene et Durand, Coll. ampl. I, 308) und Honorius von Autun III, 22. Ein titulus von Hibernicus exul weist auf eine zweite grössere bildliche Darstellung hin. Der gelehrte Ermenrich von Ellwangen spricht die Absicht aus, König Ludwig eine Schrift über die sieben Künste zu widmen (Dümmler, Ermenrich und seine Schriften, in den Forschungen zur deutschen Gesch. XIII, S. 473). In der Kapelle des h. Othmar zu St. Gallen liess Abt Harmotus 884 die Weisheit mit ihren sieben Töchtern abmalen (Migne, Patrologia CXXII, p. 989). Die erste bildliche Verkörperung im Cod. 855 saec. IX in der Stiftsbibl. zu St. Gallen, enthaltend Cassiodorus de septem artibus in rohen Federzeichnungen fol. 276, 305, sodann in dem für Karl den Kahlen geschriebenen Cod. H. I. IV, 12 zu Bamberg (Leitschuh, Der Bilderkreis der karoling. Malerei S. 82). Dann kommentirte Remi d'Auxerre den Marcianus. Sein Werk, enthalten im Cod. 71 (88) der Bibl. zu Auxerre (Catal. des départements VI, 32), illustrirt in den Cod. anc. fonds lat. 8674 und 8786 der Bibl. nat. zu Paris (J. E. F. Corpet, Portraits des arts libéraux d'après les écrivains au moyen âge, in den Annal. archéol. XVII, p. 89), harrt noch des Editors. Ekkehard der Jüngere von St. Gallen schildert wie Alcuin die sieben Künste als Standbilder auf Säulen (Dümmler in Haupts Zs. für deutsch. Altertum XIV, S. 30), wohl keine statuarische Darstellung, wie Herm. Grimm, Reiterstandbild des Theodorich will, sondern nur ein Gedankenspiel (C. P. Bock in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden I, S. 36, Anm. 2). Im Cod. I. 2. lat. 4° 3 saec. X der fürstl. Oettingen-Wallensteinschen Bibl. zu Maihingen Verse auf die sieben Künste (G. Schepps, Progr. d. Würzburger Studienanstalt 1881, S. 36) mit Federzeichnungen, ebenso im Cod. 199 saec. X zu St. Gallen (Neues Archiv XI, S. 404). Ein im Anschluss an Marcian entstandenes Lehrgedicht über die sieben Künste aus St. Gallen s. Neues Archiv V, S. 627. Eine grössere Zahl von Darstellungen geben dann wieder

4. Der Bilderkreis der Pfalz zu Ingelheim.

Von dem Bildercyklus in Ingelheim berichtet allein Ermoldus Nigellus, der in überschwänglicher Weise den Palast Karls feiert[1]. Der Poëta Saxo, der nach ihm die ausführlichste Schilderung der Pfalz hinterlassen[2], erwähnt nichts von dem Bilderschmuck, und unter den Spätern erzählen Lambert[3] und Ragewin[4] nur in den allgemeinsten Ausdrücken von der unerhörten Pracht der Ausstattung — „oeuvres merveilleuses et cousteuses“ heissen die Pfalzen noch in der sagenhaften Ueberlieferung der Grandes chroniques de France[5].

Nachdem Ermoldus ausführlich die Malereien der Remigiuskirche geschildert, zwölf Parallelscenen des alten und neuen

---

die illustrirten Boethius-Handschriften, Cod. 216 der École de médecine zu Montpellier (Catal. I, 372), Cod. 12 der Bibl. publ. zu Alençon mit Versen (vgl. Ravaisson, Rapports p. 404, 406), so auch noch in der Hs. des Jan van Krickenborch, Cod. 1 néerl. Paris, Bibl. nat. Die Beziehungen der sieben Säulen auf die sieben Künste erst wieder im Mariale Alberti Magni, quaest. 98, Opera, tom. XX, p. II, 77. Vgl. Bock, (Freiburger) Christliche Kunstblätter 1869, S. 92; Anzeiger für Kunde d. deutsch. Vorzeit N. F. IV, S. 273, 303. Die sieben Künste auf einem Mosaikfussboden zu Ivrea, jetzt im Priesterseminar, vgl. E. aus'm Weerth, Der Mosaikfussboden zu St. Gereon S. 21; Viollet-le-Duc, Dictionnaire II, p. 10, VIII, p. 96; Annal. archéol. XVII, p. 89, dazu sieben Epigramme saec. X bei Angelo Mai, Class. aut. lib. V, p. 420.

[1]) Ermoldi Nigelli carmen in honorem Hludowici, lib. IV, 181, Poët. lat. II, 63:

Est locus ille situs rapidi prope flumina Rheni,
Ornatus variis cultibus et dapibus,
Quo domus ampla patet centum perfixa columnis,
Quo reditus varii tectaque multimoda,
Mille aditus, reditus, millenaque claustra domorum,
Acta magistrorum artificumque manu.

Einhard, Vita Kar. c. 17 sagt nur: opera plurima ad regni decorem et commoditatem pertinentia .... inchoavit et palatia operis egregii, unum haud longe a Mogontiaco civitate, iuxta villam cui vocabulum est Ingilenheim.

[2]) Poëta Saxo, lib. V, 429, SS. I, p. 274.

[3]) Lamberti annales ad ann. 1046, SS. V, p. 154 berichten beiläufig von Nymwegen: Neumago domum regiam miri et incomparabilis operis incendit.

[4]) Ragewin, Gesta Friderici imp. IV, 76, SS. XX, p. 490: Palatia siquidem a Karolo Magno quondam pulcherrima fabricata et regias clarissimo opere decoratas apud Noviomagum, iuxta villam Inglinheim, opera quidem fortissima, sed iam tam neclectu quam vetustate fessa, decentissime reparavit.

[5]) Grandes chroniques de France ed. Paulin Paris II, p. 158.

Bundes, ein echtkarolingisches Darstellungsschema, das uns in einem Traktat des Alcuin[1] und in den libri Carolini[2] wiederholt entgegentritt[3], wendet er sich zu der Beschreibung der Gemälde des grossen Festsaals[4], des Trichorums, das den südlichen Abschluss des Saalbaus bildete. Wie in dem kirchlichen Bilderkreis das alte und neue Testament in das Verhältniss von Verheissung und Erfüllung gebracht worden waren, so versuchte der Maler oder vielmehr der gelehrte geistliche Leiter des Cyklus auch hier, wo es galt, den Lauf der Weltgeschichte von der Gründung des assyrischen Reichs bis zu den Tagen Ludwigs d. Fr. in den grossen Wendepunkten zu schildern, die Entwicklungsstufen des heidnischen und christlichen Herrscherthums auf einer gleichen Anzahl von Felderabtheilungen einander gegenüberzustellen. Dass er in der Idee und in der Wahl der Stoffe dem Orosius folgte[5], ist durch die Erörterungen C. P. Bocks festgestellt[6]. Die Inschriften, mit denen das Werk sicherlich versehen war, hat Ermold nur zum Theil in seine Arbeit aufgenommen und so die Angaben verwirrt. Wir dürfen nach dem ausgesprochenen Parallelismus seine Beschreibung ergänzen. Im letzten Felde standen sich gegenüber die höchste Blüthe

---

[1]) De comparatione novi et veteris testamenti a denario numero usque ad unum deque mystico singulorum significatu: Pez, Thesaurus anecdotum II, p. 3.

[2]) Libri Carolini I, 20, II, 4, III, 25, IV, 18. Vgl. L. Lersch, Die geistlichen Malereien in der Hofkapelle Karls d. Gr. zu Ingelheim und die biblischen Parallelbilder des Mittelalters, in Dieringers Katholischer Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst II, S. 31—53. Verwandt die Anordnung in St. Gallen (vgl. die tituli: Poët. lat. II, 480; Leitschuh, Der Bilderkreis der karol. Malerei S. 65), im 10. Jh. in Petershausen (Cas. mon. Petrishus. I, 22, SS. XX, p. 632) und Mainz (Fr. Schneider, Der h. Bardo S. 187, Anhang 1).

[3]) Ermoldus Nigellus IV, 187—242.

[4]) V. 243: His est aula dei picturis arte referta,
Pleniter artifici rite polita manu.
Regia namque domus late persculpta nitescit,
Et canit ingenio maxima gesta virum.

[5]) Die genaue Gegenüberstellung ergibt: V. 247 — Orosius (ed. Havercamp et Bivarius bei Migne, Patrologia XXXI) I, 4; 250 — II, 6; 252 — II, 7; 260 — I, 20; 262 — II, 4; 264 — IV, 15; 266 — VI, 21; vgl. auch Didron, Iconographie des châteaux, in den Annal. archéol. XVII, p. 8—12.

[6]) C. P. Bock, Die Bildwerke in der Pfalz Ludwigs des Frommen zu Ingelheim, in Lerschs Niederrheinischem Jahrbuch für Geschichte und Kunst II, S. 241, 267.

des Griechen- und Römerthums und der höchste Triumph des fränkischen Kaiserthums: hier der Sieg Alexanders und der Einzug des Augustus in Rom, dort Karls Sachsensieg. Wie in den vorhergehenden vier Felderpaaren auf jedem Felde je zwei Scenen zur Darstellung gekommen waren, so dürfen wir dies Verhältniss auch hier annehmen. Der Sieg Alexanders und der Sieg Karls entsprechen sich bis in die Einzelheiten: dort nach Orosius die Errichtung von Altären im Riphäischen Gebirge, hier die Umstürzung der heidnischen Altäre und der Irminsul — was liegt da näher, als der Aufrichtung des römischen Kaiserthums durch Augustus die Erneuerung desselben durch den grössten Helden des fränkischen Stammes, durch Karl, gegenüberzusetzen und mit der Darstellung von Karls Kaiserkrönung dem Cyklus den würdigsten Abschluss zu verleihen? Bei der unbestimmten Ausdrucksweise des Ermoldus kann man doch aus den Worten:

Et Carolus sapiens vultus praetendit apertos,
Fertque coronatum stemmate rite caput;
Hinc Saxona cohors contra stat, proelia temptat,
Ille ferit, domitat, ad sua iura trahit[1]

in der Schilderung Karls einen gewissen Gegensatz erkennen: das erste Verspaar deutet auf eine ruhige, würdevolle Handlung, das zweite auf eine wild bewegte Kampfesscene; das erste weist durch das „rite“ noch dazu auf das Vorhandensein des feierlichen Krönungsornats hin — und bei keinem Akt in der ganzen Lebensdauer Karls hätte dasselbe eine ähnliche Berechtigung gehabt wie bei der Kaiserkrönung in Rom.

Dass nicht, wie Bock, gestützt auf V. 245, meint, Holzschnitzereien anzunehmen sind, hat schon Janitschek[2] gezeigt. Der Bildercyklus bestand aus Wandgemälden oder musivischen Arbeiten, die auf den beiden Obermauern der Säulenstellungen in dem Trichorum angebracht waren, deren Vorhandensein durch die Ausgrabungen, die ich 1888 und 1889 veranstaltet, nachgewiesen ist[3]. Die Annahme Bocks, die Bilder seien an der

---

[1]) Ermoldus Nigellus IV, 279.

[2]) Janitschek, Studien zur Gesch. der karol. Malerei II. Strassburger Festgruss S. 24, Anm. 18.

[3]) Clemen, Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim, in der Westdeutschen Zeitschr. für Geschichte und Kunst 1890, 1; Ders., Der Palast Karls des Grossen in Ingelheim, in der Allgemeinen Zeitung 1889, Beilage 269;

Decke angebracht gewesen, und von Cohausens, der sie auf der westlichen Wandfläche aufgemalt sein liess, so dass sie von einer gegenüberliegenden breiten Empore zu betrachten gewesen wären, wird hiermit hinfällig.

Nur die ersten der lebenden Meister, die Zeitgenossen des Maladulphus und Candidus konnten bei der Uebertragung der Ausführung in Betracht kommen. Der Name des Meisters ist uns nicht genannt, ebenso wenig wie der Name des Architekten, der den Plan zu der grossartigen Palastanlage ersonnen. Entstand der Cyklus auch erst unter Ludwig d. Fr., so wuchs doch der Plan heraus aus dem Gedankenkreis der Gelehrtenakademie Karls. Das byzantinische Kaiserthum bildet das Verbindungsglied zwischen römischem Weltreich und fränkischem Weltreich: ist es doch erst Frechulf von Lisieux, der in seiner Weltchronik die bisher so ängstlich festgehaltene Kontinuität des Römerreichs gänzlich aufgibt. Bezeichnend ist, dass nur das von Karl so hoch geachtete germanische Heidenthum in der Bilderfolge nicht zu Wort kommt: es fügte sich weder als verbindendes Glied dem Rahmen ein, noch entsprach es den Ansichten Ludwigs. Neben der politischen Grundidee, die der Cyklus aussprechen sollte, sie zum Theil unterstützend, tritt eine christliche Tendenz als belehrendes Moment zu Tage: nach dem Worte des Salvianus von Massilien: Dum semper gubernat Deus, semper et iudicat: quia gubernatio ipsa iudicium est[1] erscheint das heidnische Herrscherthum, dessen schwere Vergehen immer die Strafen im Gefolge haben, in jeder Beziehung dem christlichen Herrscherthum unterlegen, ist das Ganze dem Gedanken von einer göttlichen Gerechtigkeit und Weltregierung unterstellt.

Es ist das Eigenthümliche einer jeden wahrhaft grossen Zeit, dass sie kraft der ihr innewohnenden Ruhmesliebe gebieterisch eine künstlerische Verewigung ihrer Grossthaten fordert, sei es durch Darstellung paralleler Vorgänge in der Welt ihrer Götter und Heroen oder in zeitlich zurückliegenden Epochen der eigenen Geschichte, sei es in der Schilderung der selbsterlebten, selbstdurchkämpften Zeit. Es ist der höchste Beweis für die Monumentalität der karolingischen Kunst, dass ihr dieser

---

von Cohausen, Zwei Restaurationsversuche d. Festhalle i. d. Kaiserpfalz zu Ingelheim, in den Jahrbüchern d. Ver. von Alterthumsfreunden XX, S. 140.

[1]) Salviani presbyt. Mass. opera ed. St. Baluzim, l. III, c. 4; Hist. littér. de France II, p. 517.

Ausdruck der Ueberzeugung von der eigenen Grösse nicht abgeht. Der auf Rom und Italien gerichtete Blick Karls konnte nicht achtlos vorbeigehen an den auf Schritt und Tritt sich aufdrängenden Verherrlichungen der eigenen Thaten in den Werken der antiken Kunst. So findet der monumentale Charakter der von der einen grossen Persönlichkeit Karls gewollten und gezeugten Renaissance den bedeutsamsten Ausdruck in dem Hervorrufen einer neuen profanen Wandmalerei. Denn wir dürfen nicht vergessen: es ist der erste grosse Gemäldecyklus, der gleichzeitige historische Vorgänge zum Gegenstand hat, seit den Tagen der Langobardenkönigin Theudelinde, die ihren Palast zu Monza mit Scenen aus der Geschichte des eigenen Volkes ausschmückte[1], und erst unter Heinrich I. fordert wieder die Ruhmsucht des deutschen Volkes eine Verherrlichung seiner Thaten in den Wandgemälden seines Palatiums zu Merseburg[2]. Und dieser Eindruck des monumentalen Charakters karolingischer Hofkunst wird noch verstärkt durch den Nachweis von Ehrenstatuen, von freistehenden Rundbildern.

5. Die Statue im Klosterhof zu Lorsch.

Die Lorscher Annalen berichten, im Hof des Klosters zu Lorsch an der Bergstrasse habe eine Statue gestanden[3], deren Inschrift „Karolus imperator iussit cubitum istum fieri iuxta mensuram suam“ in versilberten Buchstaben sie als ein Porträtbildniss Karls beglaubigt, zugleich als ein Werk, das, der Initia-

[1]) Paulus Diaconus, Historia Langobardorum IV, c. 22, SS. rer. Langob. p. 124: Ibi etiam praefata regina (Theudelinda) sibi palatium condidit, in quo aliquit et de Langobardorum gestis depingi fecit. In qua pictura manifeste ostenditur, quo modo Longobardi eo tempore comam capitis tondebant, vel qualis illis vestitus qualis habitus erat. Vgl. Tiraboschi, Storia della lett. ital. III, II, c. 6, § 3; Émériс-David, Discours historiques sur la peinture moderne p. 108.

[2]) Liutprandi antapodosis III, c. 31. Vgl. Springer, Die deutsche Kunst im 10. Jh., in den Bildern a. d. neueren Kunstgesch. I, S. 116; Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei S. 61.

[3]) Kunstannalen des Klosters Lorsch an der Bergstrasse 814; Kirchenschmuck. Blätter des christlichen Kunstvereins der Diöcese Sekkau XI, Heft 3, S. 14. Die Nachricht stammt aus verlorenen Lorscher Annalen, zuerst bei Helwich, Antiquitates Laurishaimenses seu chronologia mon. s. Nazarii Laurishaimensis und Joannes, Res Moguntin. III, p. 36. Vgl. A. F. Falk, Geschichte d. ehemaligen Klosters Lorsch S. 161, Anm. 43.

tive des letztern seine Entstehung dankend, mit Gewissheit der frühesten karolingischen Kunst selbst angehört. Die Beziehungen des Klosters Lorsch zum Aachener Hof waren eng genug, um eine derartige ausserordentliche Stiftung zu rechtfertigen. Auch steht dieses Werk nicht allein in der Geschichte der karolingischen Plastik, die von Werken in grösserm Maßstab sonst wenig meldet. Es sind uns die Verse eines Zeitgenossen auf die Zerstörung des Klosters Montglonne, des nachmaligen Saint-Florent-le-Vieil, durch die Bretonen erhalten, von Dom Pitra und Dümmler aus dem Kodex der Bibliothek zu Cheltenham herausgegeben[1]. Als Zeichen des Selbstvertrauens, als Hohn für den machtlosen Karl den Kahlen lässt der Bretonenhäuptling Nemenoius sein Bildniss aus weissem Stein[2] fertigen und im Kloster selbst aufstellen[3]. Als drittes freistehendes Rundbild der Karolingerzeit liesse sich höchstens noch die

---

[1]) Marchegay, Bibliothèque de l'école des chartes IV, 127.

[2]) Versus de eversione monasterii Glonnensis: Poët. lat. II, 148, v. 26:

Illius albo lapide sculpta visus imagine.

[3]) Dom Pitra, Archives des missions scientifiques IV, p. 180. Poët. lat. II, 148, v. 23:

Jubet suam mox statuam effigiari splendidam,
Quam ponerent pinnaculo ad Orientem patulo,
Signum quod esset Karolum se non timere dominum.

Constantinopel mit seinem Wald von Statuen mochte lebhaft einwirken. Den Hof der Hagia Sophia füllten allein 420 Bildsäulen. Vgl. die Auszüge aus Banduri bei Heyne, Serioris artis opp. sub imp. Byzant. I: Comment. societ. reg. scient. Goetting. XI, 44 und F. W. Unger, Quellen d. byzantin. Kunstgeschichte. Quellenschriften XII, S. 134, 137, 151, 186. Ein Vertrag des Theodahat bei Procopius, De bello Gothico l. V, c. 7 setzt den Gebrauch voraus, den gothischen Königen Bildsäulen zu errichten. Vgl. von Rumohr, Ital. Forschungen I, S. 181. Die libri Carolini endlich erwähnen wiederholt Kaiserbildnisse. L. Carol. III, c. 15: Migne, Patrologia XCVIII, p. 1142: Si enim imperiales effigies et imagines emissas in civitates et provincias obviabunt populo . . . Imperatorum imagines in civitatibus et in plateis adorantur. Und in der Denkschrift der Pariser Synode an den Papst Eugen (erhalten in dem Entwurf eines officiellen Schreibens des Papstes an die Griechen) ist die Rede von den Bildern in Kirchen und Palästen, die pro amoris pii memoria aufgestellt worden: Mansi, Collect. concil. XIV, p. 463; Hefele, Conciliengeschichte IV, S. 45. Von freistehenden Rundbildern auf deutscher Erde in vorkarolingischer Zeit melden Vita s. Sturmi c. 22, SS. II, p. 376; Vita s. Lebuini, SS. II, p. 362; Ratperti cas. s. Galli, SS. II, p. 61; Vita s. Galli, SS. II, p. 7; Ermoldus Nigellus in hon. Hlud. reg. IV, p. 42, Poët. lat. II, p. 60.

Marienstatue in Metz anreihen, die Tuotilo dort geschaffen[1] — ein Werk, von dem es unbestimmt ist, ob es in der That als völliges Rundbild zu denken ist[2]. Erhalten ist von allen Werken der karolingischen grossen Plastik nichts mit Ausnahme der dürftigen Skulpturen im Museum zu Narbonne und Arles, kurzer dickköpfiger Embryonen in rohgemeisselten Ornamenten[3], und der Basreliefs im Chor der Kapelle zu Hubinne bei Ciney.

6. Die Mosaik im Triklinium des Lateran.

In Rom hatte Leo III. in den Jahren 796 bis 799 dem Lateranensischen Palast das prächtige, von weissen Marmorsäulen getragene triclinium maius hinzugefügt, das drei grosse Tribünen mit musivischen Bildern enthielt[4]. Noch Nikolaus V. bewirthete in dem Speisesaal den Kaiser Friedrich, dann verfiel der Palast, und Sixtus V. liess die Mauern des Lateran niederlegen: nur die Tribüne des grossen Festsaals mit der Hauptapsis blieb[5]. Als unter Papst Klemens VII. die Tribüne

[1]) Ekkehardi IV. casus s. Galli, SS. II, p. 100, 32: Tuotilo vero cum apud Metensium urbem caelaturus satagaret, peregrini duo sanctae Mariae imaginem caelanti astiterant . . . . imago ipsa sedens, quasi viva, adhuc hodie est veneranda.

[2]) A. Schultz, Tuotilo von St. Gallen: Dohme, Kunst und Künstler I, S. 28 redet nur von einer „Altartafel".

[3]) Abbildung bei de Caumont, Documents sur l'état de l'art aux époques mérovingienne et carlovingienne, in dem Bulletin monumental XXXIV, p. 117. Das Fragment eines Frieses aus Ingelheim im Mainzer Museum (Abb. bei Fr. Schneider im Korrespondenzbl. d. Gesammtvereins 1876, S. 97), der Thürsturz in der Kirche zu Bierstatt bei Wiesbaden (Lotz, Baudenkmäler d. Regierungsbez. Wiesbaden S. 32) und Reste der Skulpturen aus La Balme im Museum zu Lausanne, aus Lavigny im Museum zu Genf, endlich einige rohe Grabsteine in Wiesbaden, in St. Maria im Kapitol und im Museum zu Köln (von Quast, Mittelrheinische Sarkophage, in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden L, S. 108, Taf. V, 1, 11, VII, 23, 26) und in St. Denys (Planchet, Hist. de Bourgogne II, p. 520; Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'archit. franç. IX, p. 23) wären hier anzureihen. Die Metzer Madonna wie die Kreuzlinger Figuren im Rosgartenmuseum zu Constanz kann ich nicht für karolingisch halten.

[4]) Bezeugt im Liber pontificalis. Anastasius bibliothecarius, De vitis Rom. pontif.: Muratori, SS. rer. Italicar. III, p. 207, no. 242, 344. Triclinium maius super omnia triclinia nomine suae magnitudinis decoratum.

[5]) Dass schon vor Klemens XII. die Mosaiken zu Grunde gegangen,

an eine andere Stelle versetzt werden sollte, gingen die Mosaiken bis auf wenige Reste zu Grunde, und erst seinem Nachfolger

Mosaik im Triklinium des Lateran.

Benedikt XIV. gelang es, in den Jahren 1740—1758 mit Benutzung der erhaltenen Reste und alter Zeichnungen die

---

scheint anzudeuten Muratori l. c. III, p. 232, col. 2: accubitum, quos dominus Leo bonae memoriae tertius papa a fundamentis construxerat, et omnia ornamenta, quae ibi paraverat, prae nimia vetustate et oblivione antecessorum pontificum deleta sunt. 233: cum gaudio et nimia delectatione omnia orna-

Lateranensische Tribüne gegenüber ihrem alten Standort bei der Scala Santa in der freistehenden Nische an der Kapelle S. Sanktorum von Neuem zu errichten[1]. Wir würden in Bezug auf die frühere Gestalt der Mosaiken auf blosse Vermuthungen angewiesen sein, wenn nicht der kunstliebende Kardinal Franzesco Barberini, der Neffe Urbans VIII., der im Jahre 1625 die Mosaiken einer Ausbesserung unterzog[2], den gelehrten Nicolaus Alemannus zur Abfassung einer Abhandlung über die Malereien veranlasst hätte[3]. Zu den Abbildungen, die dieser veröffentlichte, und die nach ihm und nach den in der Vatikanischen Bibliothek bewahrten Zeichnungen seine Nachfolger publizirten, sowie zu den Abbildungen, die unter Klemens XII. im Jahre 1730 beim Abbruch der Tribüne hergestellt wurden, müssen wir unsere Zuflucht nehmen[4].

---

menta, sive alimenta, quae inde deleta fuerant, noviter reparavit et ad usum pristinum magnifice revocavit. Dagegen wendet sich von Rumohr, Italienische Forschungen I, 199.

[1]) Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom III, 1, S. 552.

[2]) Garrucci, Storia dell'arte christiana IV, p. 105 setzt auch die Uebertragung irrthümlicherweise erst in das Jahr 1625.

[3]) Nicolaus Alemannus, De lateranensibus parietinis. Abgedruckt auch in J. Graevii et Burmanni thesaurus antiquitatum IV, p. IV.

[4]) Bei der heillosen Verwirrung, die Hennin, Les monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de la France et des Français II angestiftet, indem er ein und dasselbe Monument mehrere Mal — und jedes Mal als ein neues — anführt, gebe ich ein vollständiges Verzeichniss der bedeutendsten Abbildungen: Severano, Memorie sacre delle sette chiese di Roma p. 545; Ciampini, Monumenta vetera, pl. XI, p. 127; Le Blanc, Dissertation historique sur quelques monnoyes de Charlemagne p. 36; Montfaucon, Monuments de la monarchie française I, pl. XXII, p. 275; Eckhart, Commentarii de rebus Franciae orientalis et episcopatus Wirceburgensis I, p. 786, fig. 1, 2; Daniel, Histoire de France II, p. 115; Beaunier et Rathier, Recueil des costumes français, pl. 33; Knapp und Gutensohn, Denkmäler der christlichen Religion, Taf. 43; Luigi Bossi, Istoria d'Italia XIII, pl. III, p. 63; Giulio Ferrario, Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria, pl. III; Didron, Iconographie chrétienne 59; H. de Vielcastel, Collection des costumes, armes et meubles pour servir à l'histoire de France I, pl. 32, no. 36; du Sommerard, Les arts au moyen âge. Album, sér. VIII, pl. X, 1; F. de Guilhermy, Monuments français à Rome, in den Annales archéologiques VIII, p. 257; L'Univers. Le Bas, Allemagne, pl. 46; K. F. Becker, Deutsche Geschichte III, S. 474; Stacke, Deutsche Geschichte; O. Jäger, Deutsche Geschichte II, S. 74, Taf.; A. Vétault, Charlemagne, pl. I.

Nur von den Mosaiken der Haupttribüne haben wir Kunde. In der Mitte der Apsis war auf einem Berggipfel Christus dargestellt, mit erhobener Rechten die um ihn versammelten Jünger belehrend, zur Rechten und zur Linken zwei Parallelscenen, welche die gemeinsame Regierung der Welt durch die beiden Häupter des Papstthums und des Kaiserthums zum Ausdruck bringen sollten. Zu den Gestalten Leos und Karls auf der linken Seite, denen Petrus Stola und Banner überreicht, ergab sich von selbst die Parallele in Sylvester und Konstantin[1], denen Christus Schlüssel und Labarum übergibt. „Es war", sagt Gregorovius, „eine That der damaligen Kunst, dass sie die geschichtlichen Verhältnisse der Zeit so klar auszusprechen verstand, denn diese rohen Musive sind in Bezug auf den Gedankeninhalt die höchste künstlerische Leistung in einer Reihe von Jahrhunderten[2]."

Auf Goldgrund thront in der Mitte erhöht St. Petrus, die Schlüssel auf dem Schoß, in der Rechten das Pallium gesenkt haltend, das der zur Linken knieende, nach rechts gewendete Leo ergreift, der den vollen, rundlichen Kopf mit schwarzem, kurzgeschorenem Haarkranz nach vorn wendet. Mit der Linken reicht der Apostelfürst eine Fahne[3] dem rechts, nach links gewendet knieenden Karl, der sie mit der Rechten ergreift, während er die Linke auf die Brust legt. Das rundliche Gesicht ist nach vorn gekehrt und zeigt ein weiches, breites

---

[1]) Unhaltbar ist die Angabe Assemannis (Excerpta de sacris imaginibus, Anhang zur 2. Ausgabe d. Nicolaus Alemannus, Rom 1756), dass hier Hadrian und Karl dargestellt seien.

[2]) Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter II, S. 447.

[3]) Die Fahne ist dreizipfelig, grün, mit grössern rothen und kleinern weissen Tupfen, und soll das Banner Roms als Zeichen der weltlichen Herrschaft darstellen. Ob darin die Oriflamme zu sehen, wie Leon Gautier, Chanson de Roland p. 270, fig. 1 will, ist kaum wahrscheinlich. Ueber das Banner vgl. G. Desjardins, Recherches sur les drapeaux français p. 1—8; M. Sepet, Le drapeau de la France p. 19, 21; Revue des questions historiques X, p. 156—163; Vétault, Charlemagne, Éclaircissement VI, p. 543. Zuerst erwähnt Chanson de Roland CCLII, 3093 als l'orie-flambe. Erst Ende des 11. Jahrhunderts von den Kapetingern in St. Denys wiederaufgenommen. Du Cange, Dissertation sur l'oriflamme bei Génin, Préface de la chanson de Roland. Vgl. La chanson des Saxons von Jean Bodel, ed. Fr. Michel I, p. 81. „L'oriflambe Karlon anz ou chief premeraine." In den Reali di Francia ist die Oriflamme übrigens im Besitz Fiovos, des Sohnes Konstantins.

Kinn, straffen, schwarzen Schnurrbart, lange, gerade Nase, grosse offene Augen und kurzes, schwarzes Haar unter dem Kronreif[1]. Dass die Mosaiken in der That noch bei Lebzeiten des Kaisers wie des Papstes gefertigt wurden, bezeugt die viereckige Form des Nimbus, der nur Lebenden zukam[2].

7. Die Mosaik in Santa Susanna zu Rom.

Auf dem Quirinal in der Basilika Santa Susanna entstanden zur gleichen Zeit wie die Mosaiken des Lateran Porträtbilder des Kaisers und Papstes in musivischer Arbeit, durch den viereckigen Nimbus als bei Lebzeiten der abgebildeten Personen hergestellt bezeugt. Wohl von derselben Künstlergruppe ausgeführt wie die Darstellungen im Triklinium versinnbildlichen sie denselben Gedanken, den Gedanken der zwei die Welt regierenden Herrschergewalten, nur in einfacherer, weniger

[1]) Die offenbar nach dem alten Vorbild ausgewählten Farben des 1743 hergestellten Bilds an der Scala Santa sind: Petrus in weissem Priestergewand, Leo in gelbem mit purpurfarbenen Linien, Karl in braungelbem Mantel mit grünem Saum, auf der rechten Schulter durch eine Spange gehalten, die Beinlinge gelbbraun mit schwarzgrünen Riemen umwunden. Farbige Abb. bei G. Ferrario l. c., O. Jäger a. a. O., Stacke a. a. O., A. Vétault l. c. Nach den gründlichen Untersuchungen von Eugen Müntz, Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie: Revue archéologique 1884, VIII, Jan., vgl. Müntz, La légende de Charlemagne. Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge p. 103, dem sich E. aus'm Weerth, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden LXXVIII, S. 151 anschliesst, unterliegt es keinem Zweifel, dass das jetzige Bild durchaus neu ist. Dagegen nur von Rumohr, Ital. Forschungen I, S. 201, 240; Schnaase, Kunstgeschichte III, S. 573. Vgl. E. aus'm Weerth a. a. O. S. 151, Anm. 5. Die ältern Zeichnungen nebeneinander gestellt bei R. Garrucci, Storia dell'arte christiana IV, pl. 282, 4, 283.

[2]) A. de Caumont, Le nimbe, im Bulletin monumental XII, p. 19 und Cours d'antiquités monumentales IV, p. 207; Didron, Histoire de Dieu p. 41, 59; Grimouard de Saint-Laurent, Manuel de l'art chrétien p. 105; de Waal in Kraus, Realencyclopädie der christlichen Alterthümer II, S. 498. Nach Crosnier, Iconographie chrétienne p. 67 und Bull. monum. XIV, 67 gilt dies indessen nur für Italien, nicht für Deutschland oder Frankreich. Von italienischen Darstellungen als Parallelen zu vergleichen das Mosaikbild Gregors IV. in St. Marco zu Rom: Didron, Iconographie chrétienne, in den Annal. archéol. I, 8, fig. 5, die Porträts des rotulus bibl. Casanatens. ad s. Minervam Romae: Mart. Gerbertus, Vetus liturgia alemannica I, 259, pl. VII, 2 und 3 und das Dedikationsbild einer Handschrift der Bibl. zu Montecassino bei Kraus a. a. O. II, S. 498, Fig. 328.

prunkhafter Form. Dem Bild des Papstes, der barhäuptig, in Diakonentracht, auf den Armen das Gebäude der Basilika tragend, dargestellt war, entsprach das Bildniss des Kaisers, in bedeutend freierer und ungezwungenerer Haltung, nach vorn gewendet stehend, in am Gürtel gereffter kurzer Tunika, die Beinlinge von Riemen umwunden, mit auf der rechten Schulter zusammengehaltenem Mantel, die Linke auf die Brust gelegt, die Rechte zur Seite streckend: auf dickem Hals der runde Kopf mit breitem Kinn, langer Nase, schwarzem Schnurrbart, kurzen Locken[1]. Aber die Mosaik ist längst zu Grunde gegangen, und nur die Abbildung bei Alemannus und eine in der Bibliothek des Vatikans bewahrte kolorirte Zeichnung vermögen uns über ihre Gestalt Kunde zu geben[2].

B. Stilistisch als gleichzeitig beglaubigte Darstellungen.

1. Die Reiterstatuette im Museum Carnavalet zu Paris.

Unter den nicht literarisch oder inschriftlich beglaubigten, nach stilistischen Merkmalen aber als gleichzeitig anzusetzenden Porträtbildern steht obenan die berühmte Reiterfigur aus dem Musée Carnavalet in Paris, der Tradition gemäss als einziges Porträt Karls d. Gr. gepriesen. An und für sich freilich spricht noch nichts dafür, dass in der That Karl d. Gr. dargestellt sei. Wir erblicken einen Reiter, der nach seinen Abzeichen als Herrscher zu bezeichnen, und der nach dem allgemeinen Stilcharakter der Zeit karolingischer Kunstübung zuzuschreiben ist. Auf ruhig schreitendem, starkknochigem Ross, das den linken Vorderfuss ausschreitend erhebt, den kleinen Kopf auf dem besonders breiten Hals etwas nach links wendet, sitzt, bequem in den Sattel zurückgelehnt, die Kniee an das Ross angepresst, die Füsse weit abgestreckt, eine starkgebaute Gestalt von mächtigen Gliedern, bedeutender Grösse im Verhältniss zu den

---

[1]) Nicolaus Alemannus l. c. p. 12; Montfaucon l. c. I, pl. 22; Beaunier et Rathier, pl. 34; de Vielcastel I, p. 32, no. 37; Bulletin polymatique du musée d'instruction publique de Bordeaux XVII, p. 271; G. Ferrario l. c. pl. III; L'Univers. Le Bas, Allemagne, pl. 47.

[2]) C. P. Bock, Karls des Grossen Grabmal S. 26 erwähnt eine Abbildung in einer Handschrift der Vatikana, die wohl mit dem erwähnten Einzelblatt identisch ist.

Maßen des Pferds, breiten Schultern, hoher Brust. Der auffallend kurze Hals trägt einen dicken rundlichen Kopf, leicht aufgerichtet, mit überaus stark betontem Unterkinn, nur am

Kopf der Reiterstatuette im Museum Carnavalet zu Paris.

Kinnbuckel fest und energisch modellirt, langer, aber nicht übermäßig vorstehender Nase, gerade aufsteigender Stirn, hochgewölbten Augenbrauen, unter denen nahe aneinander stehende weitgeöffnete Augen hervorblicken, starkem, herabgezogenem Schnurrbart. Auf den kurzen, in ornamental-symmetrisch gezeichnete Locken gelegten Haaren ruht ein breiter, mit Edelsteinen besetzter Kronreif, in drei dreigetheilte Blattornamente auslaufend. Die Linke hält den Reichsapfel, die Rechte führte wohl ehemals anstatt des schlecht ergänzten Schwerts ein Scepter. Den Oberkörper verdeckt ein faltiger Mantel, auf der rechten Schulter durch eine Spange geheftet, der auf der rechten Seite die eng anliegende Aermeltunika freilässt, während er auf der linken Seite in einfachem, ungesuchtem Faltenwurf über den Arm herabfällt, der vordere Zipfel ist als Bausch von dem linken Unterarm über den Sattel gelegt. Die Haltung der Figur ist bedeutend, das stolz-aufrechte und doch ungezwungene, fast bequeme Sitzen im Sattel ist wohlgelungen, der Faltenwurf theilweise bewunderungswürdig, überraschend die Bildung des Pferds mit der breiten Brust, dem starken, gedrängten Knochenbau. Dabei sind freilich die Mängel nicht zu verkennen: die Extremitäten sind zu gross und unbehilflich gebildet, das Handgelenk schlecht geformt, der Körper besonders am Rücken nur mäßig unter dem Gewand angedeutet, dem Kopf fehlt bei der trefflichen Charakteristik im Grossen, der majestätischen Haltung, der trotz der Zerstörung erkenntlichen vorzüglichen Zeichnung des Profils die richtige Modellirung der

Wangen, ihr Absatz gegen den Hals, die Betonung der Jochbeine, eine freie Behandlung der Haare.

Die Aufgabe ist, einmal aus der Ueberlieferung, sodann aus der stilistischen und technischen Analyse der Figur heraus die dargestellte Persönlichkeit zu ergründen[1].

Die Ueberlieferung bezeichnet unsere Figur direkt als eine Porträtdarstellung des grossen Karl. Die Statue wird nebst einer andern verlorenen Silberstatuette als im Schatz der Kathedrale zu St. Stephan in Metz befindlich zuerst im Jahre 1634 als Bildniss des kaiserlichen Gründers[2] erwähnt von dem Lothringer Chronisten Meurisse[3], sodann in einem von Bégin veröffentlichten Schatzverzeichniss vom Jahre 1682[4]. Danach

[1]) Die grundlegende kritische Untersuchung der Statuette gab, nachdem Tornow bereits das Material zusammengestellt (Vortrag am Winckelmannsfest in Bonn 9. Dez. 1882), E. aus'm Weerth, Die Reiter-Statuette Karls des Grossen aus dem Dome zu Metz, in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden i. Rheinl. LXXVIII, S. 139. Dazu die Besprechungen Revue de l'art chrétien N. S. III, p. 3; Gazette archéologique 1887, 1, 2. Die Figur abgebildet bei Al. Lenoir, Monuments des arts libéraux, mécaniques et industriels en France, pl. IX, p. 13; Le Bas, L'Univers. Dictionnaire encyclopédique, pl. 166; Bordier et Charton, Histoire de France; Gazette des beaux-arts XIX, p. 427; Havard, L'art à travers les moeurs; Bulletin et mémoires de la société archéologique de la Moselle, sér. IV, tom. IV, p. 268; L'Univers pittoresque II, pl. 166; Vétault, Charlemagne, pl. II, p. 26, 544; O. Jäger, Deutsche Geschichte II, S. 64, 65; Bouteiller, Bulletin et mémoires de la société de la Moselle VIII, p. 85, IX, p. 145; Didron, Annales archéologiques VIII, p. 256; Magasin pittoresque 1859; L. Stacke, Deutsche Geschichte I, S. 192; Henne am Rhyn, Kulturgeschichte des deutschen Volkes I, S. 25. Die beste Abb. bei E. aus'm Weerth a. a. O. Taf. III. Nachbildungen im Aachener Suermondt-Museum und im Dom zu Metz.

[2]) Meurisse, Hist. des evêques de Metz bei aus'm Weerth a. a. O. S. 140.

[3]) Karl gilt als Neugründer der Kathedrale. Nach É. Bégin, Histoire et description pittoresque de la cathédrale de Metz I, p. 83, II, p. 297 hat Karl kostbare Geschenke dem Dom vermacht. Zwei Thürme, les tours de Charlemagne, am Chor schon 1497 und 1504 abgetragen. Vgl. Huguenin, Les chroniques de la ville de Metz p. 621. Diese Nachricht schon bei Meurisse l. c. p. 162, 348. Gegen eine Bethätigung Karls am Ausbau von St. Stephan vgl. F. X. Kraus, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen III, 2, S. 458 zum J. 800.

[4]) Abgedruckt bei E. aus'm Weerth a. a. O. S. 141; Kraus a. a. O. S. 564, Nr. 20: Une statuette équestre du même empereur (Nr. 19 ist die silberne Statuette Karls) en bronze doré, qu'on exposait également sur le lutrin depuis le 28. janvier, pendant l'office des morts, jusqu'au lendemain, après la grande messe célébrée pour le repos de son âme. Quatre cierges

befand sich die Bronzestatue bereits im Jahre 1634 als Porträt Karls in Metz und wurde alljährlich am Todestag des Kaisers, umgeben von vier brennenden Lichtern, auf dem Lettner aufgestellt. Im Jahre 1807 entdeckte sie Alexander Lenoir bei einem Apotheker in Metz und kaufte sie an, nach seinem Tode 1839 wanderte sie durch verschiedene Hände, aber erst als sie durch die Ausstellung der Madame Evans-Lombe auf der Pariser Weltausstellung[1] in weitern Kreisen bekannt geworden, erwarb sie die Stadtgemeinde von Paris und stellte sie im Hôtel de Ville auf — im Jahre 1871 ward sie stark beschädigt[2] unter den verbrannten Trümmern des Hôtel de Ville entdeckt, seitdem befindet sie sich im Musée Carnavalet.

Die Hauptmerkmale für die Zuweisung der Statuette an ihr traditionelles Vorbild geben die Eigenthümlichkeiten von Tracht und Bewaffnung ab, die zu diesem Zweck eingehend zu prüfen sind. Bei dem Mangel an genügenden Vorarbeiten[3] erscheint es geboten, das vorliegende literarische und künstlerische Material auf die Möglichkeit einer Periodisirung der

---

brûlant 36 heures éclairaient cette figurine. Vgl. Calmet, Notice de la Lorraine I, p. 834 und Les Bénedictins, Histoire de Metz I, p. 526.

[1]) Ch. Linas, Histoire du travail à l'exposition universelle p. 277; A. Darcel, Histoire du travail et monuments historiques. Catalogue de l'exposition universelle, no. 1670, p. 104.

[2]) Die Feinheiten sind zum grossen Theil zerstört, die Hände, die Blätter der Krone verletzt, der Daumen der linken Hand zerdrückt, die Nase von der Mitte des Rückens an abgeschliffen, doch so, dass, da die Linie der Nasenwurzel vollständig erhalten, die Form der Nase ohne Weiteres zu rekonstruiren ist. Von der Vergoldung ist nichts mehr erhalten. Erneuert der Pferdeschweif, das Schwert. Es ist zu vermuthen, dass die Figur ursprünglich nicht das Schwert, sondern als Gegenstück zum Apfel das Scepter in der Rechten geführt, obgleich die verschwundene Silberstatuette nach dem Inventar von 1682 das Schwert trug.

[3]) Von H. Weiss, Kostümkunde II. Das Mittelalter S. 503 musste ich in wesentlichen Punkten abweichen. R. Jacquemin, Iconographie méthodique du costume du IV^e^ au XIX^e^ siècle; G. Demay, Le costume au moyen âge d'après les sceaux, besprochen im Bulletin monumental XLVI, p. 278; Demay, Le costume militaire, in den Mémoires de la société des antiquaires de France XXXV, p. 120—171; Ders., Le costume à l'époque carolingienne: Eclaircissement IV zu Vétault, Charlemagne p. 505; Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier français III, p. 115, IV, p. 228; H. de Vielcastel, Modes et costumes bei Lacroix et Seré, Le moyen âge III; F. von Löher, Die Sitte zur Karolingerzeit: Beil. z. Allgemein. Zeitung 1889, 164, 2.

Entwicklungsgeschichte der Tracht hin zu prüfen. Es leuchtet sofort ein: wenn sich die Möglichkeit ergibt, für das Ableben der bei der Metzer Statuette verwandten Tracht einen bestimmten Zeitpunkt festzusetzen, so ist, da die Kunst des Mittelalters mit Ausnahme weniger Typen der heiligen Geschichte niemals und nirgendwo ein anderes Kostüm als das zeitgenössische in Anwendung gebracht hat, zugleich eine bestimmte Zeit für die Entstehung der Figur und damit eine bestimmte Gruppe von Kaisern für die Namengebung abgegrenzt.

Das Kostüm der Statuette ist durchaus die altfränkische Volkstracht, die sich seit dem 6. Jahrhundert ziemlich unver-

St. Paul, Klosterbibliothek, Cod. 2.

ändert bis in die karolingische Zeit erhalten hat, das bis zur Mitte des Oberschenkels reichende Wams mit anliegenden

Aermeln, das sich fest an den Körper anschloss[1], um die Hüfte mit einem Gürtel zusammengehalten, der jedoch durch den überhängenden Bausch stets verdeckt ward, die anliegenden Beinlinge, unter dem Knie durch ein Band mit flatternden Enden zusammengehalten und vom Knie bis zu den knappen, auf dem Spann geschnürten Lederschuhen mit kreuzweise gelegten Riemen umwunden[2]. Es ist die einfache Volkstracht — vestitus patrius, id est Franciscus — in der, wie der Biograph ausführlich beschreibt[3], auch Karl seine mächtige Gestalt zu bergen pflegte.

[1]) Ermoldus Nigellus II, 473, Poët. lat. II, p. 37:

Pallia tincta quidem, nec non et corporis apta
Tegmina, Francorum more peracta bono.

[2]) Es gab in der ersten Hälfte des 9. Jahrh. zwei Arten von Beinkleidern. Die Beine waren entweder ganz bedeckt, die wollenen Beinlinge über der linnenen Unterhose (Einhardi vita Karoli c. 23, SS. II, p. 455) unter dem Knie durch ein Band mit flatternden Enden zusammengehalten (so bei den kleinen Figürchen von den Canonesbogen des Evangeliars von Epernay: Bastard, Peintures et ornements des manuscripts IV, pl. 120 — ich citire nach dem kolorirten Strassburger Exemplar —, in den Fig. des Evang. de François II.: Bastard VI, pl. 182, vor Allem bei dem fränkischen Fürsten des Metzer Missale (Bibl. nat. lat. 1141): Janitschek, Geschichte d. Malerei S. 35 und bei dem Hebräer des Hieronymus in der Vivianusbibel: Bastard V, pl. 154), die Waden in den meisten Fällen noch mit den erwähnten kreuzweise gelegten Binden bedeckt (so neben der Metzer Statuette in den Mosaiken des Lateran und in St. Susanna zu Rom, sodann bei der Darstellung Lothars in dem Psalter der Bibl. Ellis & White zu London: Palaeographical society, pl. 69, 70, im Cod. 2 der Bibl. von St. Paul in Kärnthen und im Cod. Ord. 1. 2 des Domkapitel-Archivs zu Modena, bei den Elfenbeinen im Schatz der Kathedrale von Troyes: L'Univers. Le Bas, Allemagne, pl. 35). Oder aber man trug kurze, bauschige Hosen, liess das Knie und einen Theil des Oberschenkels völlig nackt und bedeckte nur die Waden mit überschnürten Strümpfen, endlich fielen wohl auch die kurzen Hosen gänzlich weg (die Kniee nackt bei der Abbildung des Scolapius im Ms. Anc. fonds franç. 6362, der besten Abbildung der germanischen Volkstracht, die aus karolingischer Zeit erhalten: Bastard III, pl. 106, bei den beiden Gestalten des Lanzen- und Schwertträgers — deren Kostüm, durchaus verschieden von der gewöhnlichen Kriegertracht Nordfrankreichs, auf eine kaiserliche Garde weist, worauf schon Demay bei Vétault l. c. p. 506 aufmerksam machte — in der Vivianusbibel. Die Gestalten des Dedikationsbilds: Bastard V, pl. 152 und Janitschek, Taf. 40 wurden von dem dürftigen, im Kompositionsschema unerfahrenen Künstler des Bilds mit dem spielenden David: Bastard V, pl. 166 kopirt. Dasselbe Kostüm benutzt für den Begleiter des Moses: Bastard V, pl. 165. Die Hosen gänzlich fehlend in den Illustrationen des Cod. 6362 Anc. fonds lat. Bibl. nat.: Bastard III, pl. 106).

[3]) Einhardi vita Karoli c. 23, SS. II, p. 455: Vestitu patrio, id est Francisco, utebatur. Ad corpus camisam lineam et feminalibus lineis indue-

Der Mantel ist der ältere karolingische Umhang, ein Gewandstück, das auf das alte sagum zurückgeht, von viereckiger Gestalt, auf der rechten Schulter mit einer runden, meist kostbar verzierten Spange [1] zusammengehalten und bis in die Mitte der Waden über Rücken und linken Arm herabfallend [2].

---

batur; deinde tunicam, quae limbo serico ambiebatur, et tibialia; tum fasciolis crura, et pedes calciamentis constringebat, et ex pellibus lutrinis et murinis thorace confecto (Mon. Sangallensis II, 17: pellicium berbicinum) humeros ac pectus hyeme muniebat; sago veneto amictus, et gladio semper accinctus, cuius capulus ac balteus aut aureus aut argenteus erat. Aliquoties et gemmato ense utebatur, quod tamen non nisi in praecipuis festivitatibus, vel si quando exterarum gentium legati venissent.

[1]) Solcher runder Spangen aus merowingischer und karolingischer Zeit sind eine grosse Anzahl erhalten: im Museum zu Mainz III, F, K, J, aus Oberolm, Freilaubersheim, Dietersheim, H, die grosse Prachtfibula mit dem Adler, 2 Exemplare im St. Paulus-Museum zu Worms, 225, 226, 227 im Germ. Mus. zu Nürnberg, XIV[a], 1, 8 in der Sammlung d. hist. Ver. zu Augsburg, I, 1 (Funde von Wittislingen) im Nationalmuseum zu München. Vgl. Poëta Saxo V, 625, SS. I, p. 278: Denique regalis clamidis hinc fibula rupta. Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier français. Bijoux III, p. 4, IV, p. 56. Eine Spange im Ashmolean Museum: The archaeological journal IV, p. 253. Douglas, Nenia Britannica, pl. 10, fig. 6, 7. Spätere Prachtexemplare bei Második Közlemény, Magyarhoni Régészetileletek repertoriuma, in Archaeologiai Közlemények XIII, p. 49.

[2]) Zwei Gattungen von Mänteln, beide auf Theile der römischen Tracht zurückgehend, kennt die Karolingerzeit. Von der ersten, „einem grauen oder blauen Gewand, viereckig und doppelt so geformt, dass es über beide Schultern gehängt vorn und hinten die Füsse berührte, seitwärts jedoch kaum bis zum Knie reichte", berichtet uns nur der Mönch von St. Gallen. (Mon. Sangall. I, c. 34, SS. II, p. 747, l. 6: Ultimum habitus eorum erat pallium canum vel saphirium quadrangulum duplex, sic formatum, ut cum imponeretur humeris, ante et retro pedes tangeret, de lateribus vero vix genua contegeret.) Glich dieses Gewandstück der alten Paenula, der einfachsten Mantelform, die sich noch im Tiroler Lodenmantel erhalten hat, so ging die zweite, bei weitem häufigere Mantelform auf das alte sagum zurück, ein viereckiges Gewandstück, das auf der rechten Schulter geheftet ward — das oben genannte Kleidungsstück Karls. Es war meist friesisches Fabrikat (Ermold. Nig. eleg. I, 119; Ermold. Nig. carm. I, 34, II, 21; Mon. Sangall. II, c. 9; Miracula s. Goaris c. 27, 28: Acta SS. ord. s. Benedicti II, p. 283), gewöhnlich bunt (Ermold. Nig. II, 473, Poët. lat. II, p. 37), und zwar meist grau oder blau (Mon. Sangall. I, c. 34, II, c. 9: Der Kaiser sendet Harun-al-Raschid blaue und graue Mäntel, II, 21: Fresonica saga omnimodi coloris), grün war die Farbe der Vornehmen (Karl: sago veneto amictus: Einhardi vita Karoli c. 23, SS. II, p. 455), selten weiss. (Das weisse Gewand, mit dem Harald von Ludwig geschmückt wird: Ermoldus IV, 360, Poët. lat. II, p. 68: „Vestibus albidulis ornat et ipse manu", ist

Schon unter Karl bildete sich eine doppelte königliche Tracht aus. Die eine war die alte Volkstracht, in all ihren

---

ein Taufkleid. Vgl. Leidradi episcopi Lugdunensis liber de sacramento baptismi: Mabillon, Vetera analecta III, 19, cap. 8 de vestimentis: baptizati albis induuntur vestibus, ut ipso etiam habitu exterioris hominis demonstrent innovationem et emundationem interioris Ebenso Gregor. Turon. hist. Franc. III, 29.) Die einzige Stelle, in welcher weisse saga erwähnt werden, in des Angilbert Klagelied nach der Schlacht bei Fontenai, Poët. lat. II, p. 139:

Karoli de parte vero, Hludowici pariter
Albent campi vestimentis mortuorum lineis,
Velut solent in autumno albescere avibus.

Vgl. Meyer von Knonau, Die historischen Volkslieder der Schweizer S. 66. Die Neustrier trugen purpurfarbene kürzere Mäntel, die eine Zeit lang auch in Karls Heer sich der Aufnahme erfreuten, wohl nur von gleicher Länge wie die Tunika; als aber die Friesen die kurzen Mäntel zu demselben Preise verkaufen wollten, wie vordem die langen, da verbot sie Karl ausdrücklich: „Wozu sind diese Lappen gut? Im Bett kann ich mich nicht mit ihnen zudecken, zu Pferde können sie mich nicht schützen gegen Wind und Regenwetter, und kommt mir ein Bedürfniss an, so verfrieren mir die Beine.“ So blieb das fränkische Universalkleidungsstück noch eine gute Zeit erhalten. (Mon. Sangall. I, c. 34, SS. II, p. 747, l. 18.) Dieses sagum in der einfachsten Form bei dem Bild Karls im Cod. 2 zu St. Paul, bei dem Scolapius: Bastard III, pl. 106, besonders deutlich auf einem karolingischen Elfenbein im Louvre: Gazette archéologique VIII, pl. 19, Ivoires carolingiennes, bei den Kriegern in der Unterredung Pauli in der Vivianusbibel, bei den Kriegern (Grabeswächtern) auf dem Elfenbeindeckel des Cod. Paris. 9390 (Kraus, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen III, 2, S. 576), bei sämmtlichen Kriegern der Bibel von St. Paul zu Rom (Westwood, The bible of the monastery of sanct Paul near Rome). In diesem Mantel erscheint noch König Eadgar von England in der 966 geschriebenen Hs. Brit. Mus. Cotton. Vesp. A. VIII (Palaeographical society III, pl. 47). Ebenso Herodes im Cod. suppl. lat. 641 d. Bibl. nat. zu Paris (Waagen, Kunstwerke i. Paris S. 276; Labarte pl. 90). Etwas abweichend von der gewöhnlichen Tracht die Abb. eines auf einem Felsen stehenden Kriegers im Cod. 855 sacc. IX der Stiftsbibliothek zu St. Gallen p. 350 mit eng anliegenden, bis zum Handgelenk reichenden Aermeln und einem zweiten Paar weiter faltiger Aermel bis zu den Ellenbogen. Die Tracht findet sich wieder bei den Bildern Cyri und Salomonis in einer Pariser Hs. (Ms. de St. Germain): Bastard VII, pl. 227. Denn die karolingische Kriegertracht fügte zur gewöhnlichen Volkstracht nur Weniges hinzu. Die niedrigen Schuhe wurden ersetzt durch hohe, bis in die Mitte der Waden reichende Stiefel, im Anfang mit, später (in der Bibel von St. Paul und im Stuttgarter Psalter Bibl. fol. 23) ohne die Schnürbänder, über die Tunika ward ein kurzes Lederkoller angelegt, der Kopf war zumeist unbedeckt, das Hauptstück der Bewaffnung bildete der lange Speer und der runde, gewölbte Schild mit mächtigem Buckel in der Mitte (erhalten in einer Reihe von Exemplaren; ich nenne als besonders

Theilen auf das Kostbarste ausgeschmückt und verziert, die Tunika golddurchwirkt, der Mantel durch eine goldene Hakenspange zusammengehalten. „Die Schuhe waren aussen mit Gold geschmückt und mit Edelsteinen besetzt, und hatten drei Ellen lange Schnüre, scharlachene Binden umgaben die Beine. Ueber diese und die scharlachenen kunstreich gestickten Hosen erstreckten sich in kreuzweiser Windung, innen und aussen, vorn und hinten, jene langen Schnürbänder [1].“ Die andere Tracht bildete das von Byzanz übernommene prunkende Kaiserkostüm [2], ausgezeichnet durch

charakteristisch Mainz, Centralmuseum 7474, Frankfurt a. M., Historisches Museum 8722, Worms, Paulus-Museum 9359, 60, 402, Speyer, Museum 9884. Abb. im Sakramentar von Gellone Fonds lat. 163: Bastard II, pl. 55, in der Bibel von St. Paul, Buch Josua und 2. Buch Samuelis: Westwood l. c. und auf dem Elfenbein im Louvre: Gazette archéol. VIII, pl. 20), gewöhnlich auf dem Rücken getragen (Ermoldus Nig. III, 597, Poët. lat. II, p. 58: Scuta gerunt dorso, manibusque hastilia portant. IV, 135: Huc egomet scutum humeris ensemque revinctum). Die auserlesene Truppe der kaiserlichen Leibgarde war ausgezeichnet durch den längern Panzerrock mit Lederzaddeln und durch die eherne Helmhaube (Abb. mit Ausnahme der bereits erwähnten in der Vivianusbibel auf dem Bild des psallirenden David, in der Bibel von St. Paul: Westwood l. c. und im Cod. aur. zu München, Cimel. 55. Ganz entsprechend die braune Federzeichnung im Cod. 186 saec. IX der Stiftsbibl. zu St. Gallen, fol. 1ª, mit bis zu den Ellenbogen reichenden Aermeln.) Der spitzen Helmhaube bediente sich auch Karl im Felde: Angilbert, Poët. lat. I, p. 380, v. 40:

Hanc Carolus princeps gentem fulgentibus armis
Fortiter accinctus, galeis cristatus acutis.

[1]) Einhardi vita Kar. c. 23, SS. II, p. 455: In festivitatibus veste auro texta et calciamentis gemmatis, et fibula aurea sagum adstringente, diademate quoque ex auro et gemmis ornatus incedebat; aliis autem diebus habitus eius parum a communi et plebeio abhorrebat. Thegani vita Hludowici imp. c. 6, SS. II, p. 591, l. 34: In proxima die dominica ornavit (Karolus) se cultu regio, et coronam capiti suo imposuit; incedebat clare decoratus et ornatus, sicut ei decuerat. Mon. Sangall. I, cap. 34, SS. II, p. 746: calciamenta forinsecus aurata, corrigiis tricubitalibus insignita, fasciolae crurales vermiculatae, et subtus eas tibialia vel coxalia linea, quamvis ex eodem colore, tamen opere artificiosissimo variata. Super quae et fasciolas in crucis modum, intrinsecus et extrinsecus, ante et retro, longissimae illae corrigiae tendebantur. Deinde camisia clizana, post haec balteus spate colligatus. Quae spata primum vagina, secundo corio qualicumque, tertio linteamine candidissimo cera lucidissima roborato ita cingebatur, ut per medium cruciculis eminentibus ad peremptionem gentilium duraretur. Dass der Autor hier die kaiserliche Tracht vor Augen hat, geht hervor aus p. 747, l. 13: quo habitu vidi caput Francorum (Ludwig den Deutschen).

[2]) Vgl. Weiss a. a. O. II, S. 90 ff. Ganz besonders auffallend erscheint in den kleinern Nachbildungen die Ueberladung der Stoffe mit Steinen. Schon

die überladene Pracht, die steifen, schweren Stoffe, den überbreiten, edelsteinbesetzten Saum, von Karl nur zweimal zu Rom angelegt[1]. Ihr charakteristisches Abzeichen war im Gegensatz zu der tunicella der Franken die longa tunica, das bis zu den Knöcheln reichende Seidengewand und der gleichlange, gesäumte Mantel. Unter Ludwig d. Fr., der nur bei grossen Festlichkeiten in der Hoftracht von Byzanz erschien, wird das heimische Kostüm reicher und reicher[2], Lothar ist der erste, der den

bei den frühesten Kaiserbildern (ein Discus von 394: Annal. archéolog. XXI, 309) sichtbar, erreicht diese Sitte im 10. Jh. den Höhepunkt. (Besonders Cod. graec. 510 der Bibl. nat. zu Paris, Predigten des Gregor von Nazianz, geschrieben 867—886, fol. 2, 5, 20, 27, 36, 45; Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 202; H. Bordier, Description des peintures contenues dans les mss. grecs de la Bibl. nat. p. 62; Cod. graec. 139, Psaltereum, fol. 7 und 8, endlich Johannes Chrysostomus, Cod. graec. 79, geschrieben 1080 für Nicephorus Botoniata, fol. 1 und 2.) Vgl. den Deckel des Evangeliars von Besançon: Gori, Thesaurus veterum diptychorum III, tab. II, p. 9, die Elfenbeintafel zu Cortina: Gori l. c. III, tab. XVIII, p. 134, die Hierothek in St. Michaelis de Muriano: Gori III, tab. XIX, p. 137, die Tafel der Bibl. nat. zu Paris: Annales archéol. XVIII, p. 197, pl., das Etui de la vraie croix der Sainte Chapelle zu Paris: Annal. archéol. V, pl. 6, p. 326, das Triptychon der Bibl. nat. zu Paris: (Arundel society) Digby Wyatt, Notices of sculpture in Ivory p. 35, das Reliquiar zu Tongres: Cahier, Nouveaux mélanges I, p. 102, das Siegeskreuz des Constantinus Porphyrogenitus und Romanus zu Limburg: von Quast und aus'm Weerth, bespr. Korrespondenzbl. d. Gesammtver. d. deutschen Alterthumsver. XV, 2; von Quast, Beiträge zur Geschichte der ältesten Arbeiten in Schnitzwerk in Deutschland, in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst II, S. 253; Didron, Annales XVII, p. 337, XVIII, p. 42, 124; Mitth. d. hist.-arch. Ver. zu Trier II, S. 94.

[1]) Einhardi vita Kar. c. 23, SS. II, p. 455: Peregrina vero indumenta, quamvis pulcherrima, respuebat, nec umquam eis indui patiebatur, excepto quod Romae semel, Adriano pontifice petente, et iterum Leone successore eius supplicante, longa tunica et clamide amictus, calceis quoque Romano more formatis induebatur. Die in St. Peter zu Rom noch heute aufbewahrte Dalmatika Karls d. Gr. ist spätern Ursprungs (vgl. Sulp. Boisserée, Ueber die Kaiserdalmatika in der St. Peterskirche zu Rom; Didron, La dalmatique impériale, in den Annal. archéol. I, p. 152, pl. V; Kirchenschmuck III, Heft 12, S. 81; H. Janitschek im Repertorium für Kunstwissenschaft X, S. 510); ebenso die Dalmatika von St. Denys (Lacroix, Moeurs, usages du moyen âge p. 157, fig. 387) und der Mantel im Schatz zu Metz (Bulletin monumental XIV, p. 409; F. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder II, S. 292; Dommanget, Bulletin de la société de la Moselle VIII, p. 45; Hefner, Trachten und Geräthschaften I, Taf. XXII).

[2]) Thegan nimmt den Mund etwas voll bei der Schilderung Vita Hlud. imp. c. 19, SS. II, p. 595: Numquam aureo resplenduit vestimento, nisi

langen, schleppenden Mantel aufnimmt[1], unter Karl dem Kahlen gewinnt die byzantinische Tracht, die jetzt ausdrücklich als Graecae gloriae, als griechischer Prunk, bezeichnet wird, die volle Herrschaft[2], von jetzt an treten alle deutschen Könige

---

tantum in summis festivitatibus, sicut patres eius solebant agere. Tunc nihil in illis diebus se induit praeter camisiam et femoralia nisi cum auro texta, lembo aureo, baltheo aureo praecinctus et ense auro fulgente, ocreas aureas et clamidem cum auro textam, et coronam auream in capite gestans, et baculum aureum in manu tenens. Walafridi Strabi versus de imagine Tetrici v. 149, Poët. lat. II, p. 374: gemmis auroque decorum. Ermoldus Nigellus IV, 375, Poët. lat. II, p. 68:

Consertam clamidem gemmis seu murice rubro,
Aureus in gyro quam quoque limbus arat.
Aurea mox geminos constringunt vincla lacertos,
Foemora gemmatus balteus eius obit;
Et caput insigni donatur rite corona,
Perstringuntque pedes aurea plectra suos;
Aurea per dorsum resplendent tegmina latum,
Ornanturque manus tegmine candidulo.

Dass dies Kostüm, welches Ludwig dem Harald verleiht, das fremdländische sei, wird ausdrücklich bezeugt durch den Gegensatz v. 397:

Cetera namque cohors Francisco more paratur.

Es ist dasselbe Kostüm, welches Karl in seiner Metzer Statuette, welches seine Bildnisse in den römischen Mosaiken führen, das nun auch Ludwig in des Rabanus Maurus Werk De laudibus sanctae crucis (Migne, Patrologia LVII, p. 142) trägt — die Tunika bis zu den Knieen reichend, mit Gürtel und breitem Saum, der Mantel auf der Schulter geheftet und bis zur Mitte der Unterschenkel herabfallend (modernisirt im Cod. Monacens. c. pict. 7. lat. 8201, fol. 38b).

[1]) In dem Widmungsbild seines Evangeliars in Paris (Bibl. nat. lat. 266) erscheint er in edler Schmucklosigkeit, der lange Mantel noch ohne Saum und Stickerei, wogegen er auf dem Bild des Londoner Psalters (Bibl. Ellis & White) und auf dem Widmungsbild der Handschrift der carmina Wandalberti in der Vatikana (Cod. bibl. regin. Christin. lat. 438), auf die mich E. Dümmler aufmerksam machte und die Joh. Ficker-Rom für mich zu untersuchen die Güte hatte, in dem altfränkischen kürzern Kriegsmantel erscheint. Ebenso der psallirende David in der Bibel von St. Paul zu Rom und der fränkische Fürst im Metzer Messkanon (Bibl. nat. lat. 1141), endlich König Nabuchodonosor im Cod. lat. 63 der Bibl. nat. zu Paris (Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier français I, p. 110).

[2]) Annales Fuldenses ad ann. 876, SS. I, p. 389, l. 33: Karolus rex de Italia in Galliam rediens, novos et insolitos habitus assumpsisse perhibetur; nam talari dalmatica indutus, et baltheo desuper accinctus pendente usque ad pedes, nec non capite involuto serico velamine, ac diademate desuper imposito, dominicis festisque diebus ad ecclesiam procedere solebat. Omnem enim consuetudinem regum Francorum contempnens, Graecas glorias optimas

in der langen und schleppenden Dalmatika und dem bis auf den Boden reichenden Mantel auf, der aber noch nach fränkischer Sitte auf der rechten Schulter geheftet wird. Erscheint die Krone der frühkarolingischen Zeit als einfacher mit Gold und Edelsteinen geschmückter Reif[1], vielleicht in Anlehnung an die eiserne Krone zu Monza[2], so hat sie schon auf der spätern

---

arbitrabatur, et ut maiorem suae mentis elationem ostenderet, ablato regis nomine, se imperatorem et augustum omnium regum cis mare consistentium appellare praecepit. Von den bildlichen Darstellungen des Kaisers in erster Linie das Dedikationsbild der Vivianusbibel und das Dedikationsbild des Psalters zu Paris (Labarte, Histoire des arts industriels. Album II, pl. 89), bei beiden der überlange, die Füsse fast verhüllende Mantel deutlich erkenntlich. Im Codex aureus von St. Emmeram (München, Cimel. 55): Cahier et Martin, Nouveaux mélanges d'archéologie. Curiosités mystérieuses I, pl. 6, p. 48, durch ein in der Bibel von St. Paul bei Karl dem Dicken wiederholtes Motiv der Mantel über dem linken Knie kokett in die Höhe gezogen. Bis auf die Füsse fallend bei den Königsdarstellungen in der Bibel von St. Paul: Pharao, Holofernes, Saul, Herodes, Antiochus (Westwood l. c.).

[1]) Mit diesem Reif geziert ist die Metzer Statuette, sind die Bildnisse Karls zu Rom (die in den verschiedenen Abbildungen oft bis zur Unkenntlichkeit entstellten Kopfbedeckungen stellen nach der ältesten Wiedergabe bei Alemannus einen Reif mit gepolsterter Kopfhaube dar), das Bildniss Karls im Cod. Fuldensis der Volksrechte (s. u.), das Ludwigs im Rabanus Maurus.

[2]) Karl selbst freilich ist nicht mit ihr gekrönt worden, wie die spätern Annalisten wollen, er ist überhaupt nicht zu Pavia gekrönt (so Muratori, Anecdota ex Ambrosianae bibliothecae codicibus II, p. 267; Mabillon, Annales II, p. 227), da im Gegentheil Paulus Diaconus (Historia Langobardorum VI, 55, SS. rer. Lang. p. 184) berichtet, dass die Thronerhebung bei den Langobarden nur durch Ueberreichung eines Speers gefeiert ward. Die Krone ist nicht, wie B. Simson, Jahrbücher des fränkischen Reiches unter Karl d. Gr. I, S. 193 meint, um Jahrhunderte jünger: vgl. Barbier de Montault, Le trésor de Monza, im Bulletin monumental 1883, p. 2; Ders., Inventaires de la basilique royale de Monza, im Bull. mon. 1880, p. 18, 46, 60; J. Labarte, Recherches sur la peinture en émail p. 11. Publicirt Muratori, SS. rer. Ital. I, p. 460; Frisi, Memorie storiche di Monza I, pl. VII; du Sommerard, Les arts au moyen âge. Album, sér. X, pl. XIV; G. Fontanini, De corona ferrea c. IV, p. 34; F. Bock, Kleinodien des h. röm. Reiches deutscher Nation, Taf. XXXIII, S. 49, 157—164; B. Grueber, Das Stift des h. Johannes in Monza, Taf. VII, S. 40. Die zwei unter dem Namen Karls gehenden Kronen zu Aachen und Wien sind bekanntlich später entstanden, die zu Wien unter Konrad II., abgebildet Vétault, Charlemagne, pl. III, p. 50; dazu Longpérier bei Vétault p. 544; J. Labarte, Recherches p. 33; Pottier bei Villemin, Monuments français inédits I, 13, II, pl. XIX. Vgl. A. Essenwein, Die Krönungsinsignien im Mittelalter, im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1866,

Darstellung Lothars, sicherlich durch den Einfluss des byzantinischen Ceremoniells, die Form eines verzierten Reifen angenommen, an welchen sich nach beiden Seiten über den Ohren mit Pflanzenornamenten bedeckte Seitenstücke anschliessen [1], eine Nachbildung der in Byzanz heimischen Form der Ohrgehänge, wie sie sich zuerst in der Gestalt von Perlschnüren [2], dann als feste Seitenstücke bis in das späte Mittelalter auf allen Kronen byzantinischer Arbeit finden [3].

Nun zeigt unsere Statuette sowohl die früheste Form der Reifenkrone wie den saumlosen kürzern Kriegsmantel und die bis zur Mitte des Oberschenkels reichende tunicella — welch letztere beide wir mit vollständiger Sicherheit vor die Zeit Lothars und Karls des Kahlen versetzen konnten. — Dies und die völlige Schmucklosigkeit der Figur auch vor der Zerstörung der Oberfläche durch den Brand im Jahre 1871 gibt uns das Recht, die Zahl der für die Namengebung in Betracht kommenden karolingischen Herrscher auf die ersten drei Karolinger einzu-

---

S. 113, 161; F. Bock, Die deutsche Kaiserkrone, in den Mittheilungen der Centralcommission XIII; Cahier, Caractéristiques des Saints I, p. 266; F. Bock, Kleinodien, Taf. I; Lacroix, Le moyen âge et la renaissance III. Vie privée 6. Die Aachener Krone auf dem Haupt der Büste Karls im Münsterschatz ist 1262 von Richard von Cornwallis geschenkt: Noppius, Aacher Chronick 1632, Th. I, S. 47; Meyer, Aachensche Geschichten I, S. 288, 290. Die Urkunde bei Quix, Codex dipl. Aquensis no. 192. Vgl. F. Bock, Kleinodien, Taf. IX, Fig. 11; Ders., Die deutsche Königskrone im Schatze der ehemaligen Krönungskirche zu Aachen, in den Mittheilungen der Centralcommission IV, S. 65. Vgl. auch A. di Miranda, Richard von Cornwallis und sein Verhältniss zur Krönungsstadt Aachen, in den Annalen d. hist. Ver. f. d. Niederrhein XXXV, S. 65. Ebenso wenig gehen auf Karl zurück die Kronen im Schatz von St. Denys: Félibien, Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France, pl. IV und im Schatz von Notre Dame zu Paris: Beaunier et Rathier, Recueil des costumes français, pl. 48.

[1]) Etwas unverständlich zuerst auf den Bildern Lothars im Pariser Evangeliar und Karls des Kahlen in der Vivianusbibel.

[2]) So zuerst bei Justinian auf der bekannten Mosaik in der Tribuna von San Vitale zu Ravenna: Revue archéolog. VII, p. 351; G. Knight, Ecclesiastical architectur I, pl. 92. Vgl. die weitere Entwicklung der Krone in den Abbildungen bei Weiss a. a. O. II, S. 92—95.

[3]) Zuletzt noch bei der heiligen Krone von Ungarn im Kronschatz im Schloss zu Ofen: E. Bonz, Die heilige Krone von Ungarn, in Müvészi. Ipar. 2, 1887; F. Bock, Reliquien, Taf. XVI, 23. Die Entwicklung der Formen klar zu beobachten in den Kaiserbildern auf byzantinischen Münzen: Revue de la num. Belge, sér. III, tom. II, pl. VII—IX, XIII—XV, tom. III, pl. X—XI.

schränken, auf Karl d. Gr., Ludwig d. Fr. und Lothar I. in seiner frühesten Regierungszeit.

Die Metzer Reiterfigur ist ein Gusswerk, aus zwei Theilen zusammengesetzt, das benutzte Metall ist nach dem Urtheil von F. Barbedienne eine Mischung von Kupfer und Zinn in der Zusammensetzung der antiken Bronze[1]. Recht wohl war die Kunst unter Karl d. Gr. fähig, den Guss einer kleinen Reiterstatue vorzunehmen. Ausser den erhaltenen Werken, der Artischoke[2], den Gittern und Thüren im Aachener Münster[3], werden eine Reihe grösserer und kleinerer Erzgüsse und Goldschmiedearbeiten erwähnt, die goldenen und silbernen, ehernen und eisernen Prunkgefässe im Schatz Karls d. Gr.[4], die in seinem Testament erwähnten goldenen und silbernen Tischplatten[5], die vergoldeten Erzthüren im Palast zu Ingelheim[6]. Und neben der ersten und bedeutendsten Giesshütte des Reiches zu Aachen, der Einhard und Ansegis vorstanden[7], und in der ausdrücklich ein weitberühmter Künstler erwähnt wird[8], blühte Kunstguss und Goldschmiedearbeit vor Allem zu

[1]) Bei E. aus'm Weerth a. a. O. S. 160.

[2]) Käntzeler, Der Pinienapfel neben dem Haupteingange der Aachener Münsterkirche, in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden XXVII, S. 104, Anm., Taf. I; Barbier de Montault im Bulletin monumental XLIII, p. 428, fig. 429. Nach E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters i. d. Rheinlanden, Taf. VIII, Text II, S. 70, 76 erst unter Otto I. gegossen.

[3]) Mertens in Försters Wiener Bauzeitung V; Gailhabaud, Baukunst III hält sie noch für römischen Ursprungs; Schnaase, Kunstgeschichte III, S. 626; aus'm Weerth, Kunstdenkmäler, Taf. XXXII, 1, 2, 3, 4, 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 6, 6^a—^{d}, 7, 7^a—^{b}, Text II, S. 71; Bock, Karls des Grossen Pfalzkapelle S. 18, 20, 21, 22.

[4]) Einhardi vita Kar. c. 26, SS. II, p. 457, l. 14: Sacrorum vasorum ex auro et argento . . . tantam copiam procuravit. C. 33, SS. II, p. 462, l. 10: Ad hanc tertiam totius summae portionem, quae similiter ut ceterae ex auro et argento constat, adiungi voluit omnia ex aere et ferro aliisque metallis vasa atque utensilia. Mehr noch erwähnt im Chronicon Moissiacense 814, SS. I, p. 310, l. 42.

[5]) Einhard c. 33, SS. II, 462, 23: . . . praecipuae magnitudinis et ponderis.

[6]) Ermoldi Nigelli carm. IV, 188. Nach einer Vermuthung von aus'm Weerth in den Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. LXXVIII, S. 156.

[7]) Einhards Beiname Beseleel — nach 2. Mos. 31, 2 — deutet auf seine Fertigkeit in kunstvoller Metallarbeit.

[8]) Mon. Sangall. I, c. 29, SS. II, p. 744, l. 31: Erat ibidem alius opifex, in omni opere aeris et vitri cunctis excellentior. Es ist nicht unmöglich,

St. Wandrille, wo schon unter Abt Wido[1] kunstvolle Aquamanilien, unter Abt Gervold[2] während der Regierung Karls d. Gr. eine ganze Fülle von Gefässen und Reliquienbehältern erwähnt werden, zu Fulda, wo unter Sturmi[3], sodann unter Rabanus eine Anzahl reich geschmückter Laden und Antependien entstand, wo der gerühmte Isanbertus arbeitete[4], zu Tours unter

---

dass dies jener Cuicuinus war, den ein Gedicht des Aedilvulfus so hoch rühmt: Poët. lat. I, p. 590:

Mirificis fratrem liceat memorare loquellis,
Ferrea qui domitans potuit formare metalla,
Diversisque modis sapiens incude subactum
Malleus in ferrum peditat stridente camino
Cuicuinus hic fuerat genitoris cura vocatus.

[1]) Gesta abb. Fontanell., SS. II, p. 290, l. 36: urceos cum aquamanilibus.

[2]) Ibidem II, p. 292, l. 5, p. 295, l. 6: aquamanile et urceus mirabili opere. 15—46. Ein Antependium, mit figürlichem Schmuck bedeckt, erwähnt l. 7: Altare in honore perpetuae virginis Mariae decoravit tabula lignea, quam imaginibus argenteis diversis cooperuit. Karls Capitulare de villis forderte in jeder Pfalz das Vorhandensein tüchtiger und geschulter Metallkünstler. Passus 45: Ut unusquisque iudex in suo ministerio bonos habeat artifices. Vgl. von Heister, Das Capitulare de villis, in der (Westfälischen) Zeitschrift für vaterländische Gesch. und Alterthumskunde XVII, S. 323—331; Guérard, Explication du capitulaire de villis, in den Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres XXI, I, p. 165. Viele der hier genannten Künstler finden sich in der Lex Salica ed. Merkel XI, 6, in der Lex Alamannorum ed. Merkel, LL. III, LXXIX, 7, in den Statuten des Adalard von Corbie c. 20, LL. I, p. 179.

[3]) Vita s. Sturmi c. 20, SS. II, p. 375, l. 34: Super sepulcrum vero beati martyris Bonifacii auro argentoque compositam statuit arcam, quam nos solemus requiem appellare; quam — ut tunc mos erat — pulcro opere condidit; quae usque hodie super tumulum ipsius Christi martyris cum altari aureo perseverat. Ueber frühere Arbeiten vgl. ep. Bonifac. 16, 68; S. Günthner, Gesch. d. litt. Anstalten in Bayern S. 125.

[4]) Catalogus abbatum Fuldensium, SS. XIII, p. 273: Rhabanus fecit arcam arcae Mosaicae instar cum circulis et vectibus ex omni parte auratam, propitiatorium, cherubim gloriae, candelabrum ductile ex toto auratum . . . . . fecit et sacrarium, quod sacris vasis aureis et argenteis mira arte fabricatis pene replicuit. Unter arca entweder zu verstehen altare portatile oder tabulatum pone maius altare, eine Art Antependium, oder endlich wie Poët. lat. II, p. 226 capsa. Vielleicht bezieht sich auf diese arca Poët. lat. II, p. 219. Versus in tumulo sancti Sergii:

Hanc thecam tibimet, Sergi, sanctissime martyr,
Hrabanus fecit, servulus ipse dei.

Cherubim gloriae neben propitiatorium stehend auch Catal. abbat. Floriacens. l. 1, Baluzii miscell.: Cherubim gloriae, olumbrantia propitia-

Alcuin[1], zu Köln, wo Hildebald auf Karls Geheiss einen Altar in getriebener Arbeit hatte anfertigen lassen[2]. Im Gegensatz zu diesen sich häufenden Nachrichten über die Blüthezeit unter den ersten Karolingern hören wir von der Mitte des 9. bis zum Ausgang des 10. Jahrhunderts nichts mehr von Erzarbeiten, einzig und allein in St. Gallen scheint sich eine Tradition auch über diese Zeit hinaus erhalten zu haben[3], und erst Ende des 10. Jahrhunderts

---

torium super altare ipsius artificiosissimo magisterio expressum. Vgl. Du Cange, Glossarium med. et inf. latin. (Paris 1845) V, p. 479, 3.

Vita b. Hrabani archiep., Mabillon, Acta SS. ord. s. Bened. VI, p. 3: ecclesiam ex diverso metallorum pretiosarumque vestium genere pulcra varietate decoravit. P. 8: Reliquorum sanctorum ossa in arca, quam ad instar arcae foederis Dei ex ligno fabricatam atque deauratam cum cherubim condidit. P. 16: Ligneam tumbam auro paravit et argento. Titulum litteris deauratis in circuitu conscripsit. P. 17: turrem lapideam . . . super quam culmen ligneum columnis quattuor sustentatum erigens, auro ornavit et argento: intra quod arcam oblongam quadrangulo schemate factam posuit, quam etiam auro et argento, atque lapidibus ornans, singulorum sanctorum imaginibus decenter expressis decoravit, versusque quasi ex persona eiusdem arcae prolatos in circuitu conscripsit. Vgl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 48.

Versus Hrabani de capsa, quam Isanbertus monachus fecit: „En arca haec". Poët. lat. II, p. 226.

[1]) Poët. lat. I, p. 308, LXXXVIII. In ecclesia sancti Vedasti in pariete scribendum (von Alcuin nach dem Brief Mon. Alcuin., Jaffé, Bibl. VI, p. 729). Der V. 3 genannte Rado Abt von St. Martin in Tours. V. 5:

Cancellos, aras voluit vestire metallis,
Vedasti fabricans sacrofagumque patris.

Ebenso 309, III, 3.

[2]) Du Chesne, Histor. Francor. SS. II, p. 691; von Rumohr, Ital. Forschungen I, S. 222; Poët. lat. I, p. 333. Alcuini versus CVII:

Rex Carolus Christi magno devotus amore
Iusserat hanc aram sacris vestire metallis
Ad decus ecclesiae propriam sibimetque salutem.
Hoc opus antistes rege mandante peregit
Hildibaldus ovans Agrippina praesul in urbe.

Ebenso CVIII: Iusserat hanc arcam pulchris ornare metallis
Hildebaldus ovans.

[3]) Ratperti casus s. Galli 854, SS. II, p. 70, l. 4: Praeterea corona argenteis aliisque diversis luminaribus pariter cum multimodis variorum ornamentorum splendoribus ipsam magnopere studuit insignire basilicam. 864, SS. II, p. 71, l. 7: Collocatum est autem corpus sancti Otmari in ecclesia sancti Galli iuxta altarium sancti Iohannis Baptistae . . . . tumbaque argento et auro sibi parata . . . tumba videlicet et altari plenius decoratis. Ekkehardi IV. casus s. Galli 887, SS. II, p. 82, l. 35: Erat munus illud capsa solide aurea, gemmis regaliter inclita, reliquiis summis referta, in formam

tauchen wieder grössere Erzgüsse zu Mainz, zu Corvey, endlich zu Hildesheim auf[1]. Die gleiche künstlerische Unfertigkeit herrscht nach dem Absterben der karolingischen Renaissance, wie vor ihrer Geburt — so dass auch hier die grösste Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass unsere Statuette unter den ersten Karolingern entstanden sei. Eine grössere Reiterfigur würde die Anfertigung in einer andern als einer der grossen Giesshütten der Karolinger ausschliessen — und das war auf deutschem Boden einzig Aachen — die geringe Höhe unserer Figur lässt eine derartige lokale Fixirung nicht zu. Auch mit keinem erhaltenen Werke können wir sie in Verbindung bringen — die einzige erhaltene[2] Sitzfigur des karolingischen Zeitalters, die der Sainte Foy im Schatze zu Conques[3], mit

capellae creata, cui simile quidem nihil unquam vidimus. 84, 8: inter delicias potationum, cum mirarentur artificia vasorum, auri argentique, maxime autem vitreorum. 917, SS. II, p. 88, l. 28: Ut in cantoro quodam, quo Salomon utebatur, gemmato gravissimi ponderis aureo. 88, 43: sarchophagum illud magnificum, quod hodie miramur, ex auro et gemmis electis compegit. Crucem aetiam illam honorandam sanctae Mariae, Tuotilone nostro anaglifas parante, ex eodem auro et gemmis mirificavit. Altare vero sanctae Mariae et analogium euangelicum eiusdem fratris nostri artificio in locis congruis deaurata, Hattonis sui de scriniis vestivit argento, et dyptivit, ut videre est, ex auro electo. 89, 33: (Hatto) . . miratur opus tantum tam brevi peractum, miratur et crucem lapidibus christallinis circumclusum. Mabillon, Iter Germanicum p. 52, 54 erwähnt in Regensburg einen Tragaltar Arnulfs: parvum altare mobile aureis laminis opertum, quadratae figurae (jetzt in der Schatzkammer zu München befindlich).

[1]) Der von aus'm Weerth genannte Folkardbrunnen in St. Maximin zu Trier gehört freilich entschieden nicht dem 10. Jh. an, sondern entstand erst unter Folkmar III. nach 1101. A. Wiltheim setzt ihn in seinen Annales San-Maximianae sogar noch in die Zeit des ersten Abts Folkard 814—822. Vgl. F. X. Kraus, Der Brunnen des Folcardus in S. Maximin bei Trier, in den Jahrbüchern des Ver. von Alterthumsfreunden XLIX, S. 94.

[2]) Das Rezept, das Ludwig dem Herold ertheilt, ward wohl nur allzu gut auch in der folgenden Kriegszeit bei karolingischen Schöpfungen befolgt: Ermoldus IV, 445, Poët. lat. II, p. 70:

Ferque fabrita focis auri argentique metalla,
Et tibi sive tuis inde paretur honos.
De Iove fac ollas nigras furvosque lebetes,
Ignem semper ament, auctor ut ipse suus.
Neptuno fabricetur aquae gerulus tibi iure
Urceus, et laticum semper habebit honos.

[3]) A. Darcel, Trésor de Conques, in den Annal. archéol. XXI, p. 39 (XVI, p. 77, 277, XX, p. 215, 264, 327), p. 43, pl., p. 113, pl.: Kopf in natürlicher Grösse im Profil. Die Höhe der Statuette beträgt 85 cm.

ihrer steifen Haltung und erstarrten Gesichtsbildung, ist eine weit geringere Arbeit — einzig in der frühkarolingischen Kunst steht die Reiterstatuette des Musée Carnavalet da.

Durch zwei gewichtige Gründe ist die Möglichkeit einer Datirung der Statuette auf die Regierungszeit Karls d. Gr. und Ludwigs d. Fr. eingeengt. Die individuellen Züge derselben — und ihre starke Ausprägung lässt die Vermuthung, dass wir es nur mit einem Herrschertypus zu thun haben, nicht zu, stimmen endlich sämmtlich überein mit der Schilderung, die Einhard von Karl d. Gr. gibt, und selbst für den nüchternsten und kritischsten Blick auffallend genug. Der Kaiser überragt das Ross stehend fast um Kopfeslänge, die wohlbeleibte Gestalt, der gedrechselte runde Kopf mit dem tief herabhängenden weichen Kinn, insbesondere der charakteristische kurze Stiernacken — und der um den Hals geschlungene Mantel macht dessen gedrungene Kürze nur noch auffälliger — erläutern nur das Bild, das Einhard von seinem Helden gibt: apex capitis rotundus, cervix obesa et brevior, venter proiectior: tamen haec ceterorum membrorum celabat aequalitas.

Mit völliger und unanfechtbarer Sicherheit wird es nie festzustellen möglich sein, ob unsere Reiterfigur Karl d. Gr. vorzustellen habe: es spricht nichts dagegen und sehr viel dafür. Mit Gewissheit ist nur zu sagen, dass wir die Porträtstatue eines der ersten Karolinger hier vor Augen haben[1]. Der ausserordentliche Werth der Figur für die Geschichte der karolingischen Kunst wird dadurch um nichts gemindert.

Die Haltung entspricht am ehesten der der römischen Equesterstatuen: möglich, dass das Reiterbild des Mark Aurel auf dem Kapitol das Vorbild abgegeben[2]. Das durch Karl von Ravenna nach Aachen entführte Reiterstandbild des Theodorich[3],

---

[1]) Nur W. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst S. 45, Anm. 2 spricht ohne Angabe der Gründe die Statuette der karolingischen Zeit ab.

[2]) Vgl. Der Marc Aurel des Kapitols und die Dioscuren des Monte Cavallo, in der Wissenschaftlichen Beilage zur Leipziger Zeitung 1886, Nr. 61.

[3]) Dass das Reiterbild wie die Marmorbilder und Mosaiken von S. Vitale (Einhard, Vita Kar. c. 26, SS. II, p. 457, l. 9; vgl. auch das Schreiben des Papstes Hadrian I. an Karl: Jaffé, Monum. Carol. Bibl. rer. Germ. IV, p. 268, no. 89) zur Verschönerung der Aachener Pfalzbauten von Ravenna entführt, bezeugt unzweifelhaft Agnellus im Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis, SS. rer. Langobard. et Ital. p. 338, c. 94: Desuper autem equus ex aere, auro fulvo perfusus, ascensorque eius Theodoricus rex scutum sinistro

welches die Aachener Künstler täglich vor Augen hatten, konnte schwerlich in mehr als der allgemeinen Durchbildung der Formen Vorbild sein — vielleicht ist die überraschende Behandlung des Pferds in der Pariser Figur darauf zurückzuführen — denn im Gegensatz zu der ruhigen Gangart des Pferds, der vornehm

---

gerebat humero, dextro vero bracchio erecto lanceam tenens. Ex naribus vero equi patulis et ore volucres exibant in alvoque eius nidos haedificabant. Quis enim talem videre potuit, qualis ille? Qui non credit, sumat Franciae iter, eum aspiciat. 338, 17: Et nunc pene annis 38, cum Karolus rex Francorum omnia subiugasset regna et Romanorum percepisset a Leone III. papa imperium, postquam ad corpus beati Petri sacramentum praebuit, revertens Franciam, Ravenna ingressus, videns pulcerrimam imaginem, quam numquam similem, ut ipse testatus est, vidit, Franciam deportare fecit atque in suo eam firmare palatio qui Aquisgranis vocatur. C. P. Bock in den Jahrbüchern d. Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande V, S. 1—170 nimmt ohne Weiteres an, dass das Ravennatische Bild mit dem zu Aachen durch Walafrid Strabus erwähnten identisch sei (Versus in Aquisgrani palatio editi de imagine Tetrici ed. Dümmler, Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum XII, S. 461, Poët. lat. II, p. 370. Zuerst benutzt bei von Thenen, Leben des heiligen Karoli Magni S. 57 und Lebeuf, Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissemens à l'histoire de France II, p. 134, die die Statue für ein Bild des Tyrannen Tetrikus hielten, ihnen folgend Meyer, Aachensche Geschichten I, S. 26 und Ladoucette, Antiquités d'Aix-la-Chapelle, in den Mémoires de la société royale des antiquaires de France XII, p. 20). H. Grimm, Das Reiterstandbild des Theodorich zu Aachen und das Gedicht des Walafrid darauf und G. Dehio, Die angebliche Theodorichsstatue in Aachen, in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft V, S. 176 leugnen auf Grund einer Ravennatischen Kompilation (bei Muratori, SS. rer. Ital. I, 2, p. 576: Per haec tempora, quibus Theodoricus Rex Gothorum regebat in Italia, ipse fecit construi egregia opera maxime in Ravenna, scilicet Ecclesiam Gothicam . . . et equum cum equite aereo-auratum, quem postea Carolus Magnus Ravenna abstulit, ut versus Franciam deportaret, sed in itinere Caroli postea Papiae remansit; ebenso p. 577) die Identität und behaupten, die Statue sei in Pavia zurückgeblieben, wo sie bis an das Ende des vorigen Jahrhunderts unter dem Namen des Regisol gestanden habe. (G. Flamma bei Giulini, Memorie di Milano VII, p. 188: Similiter et Idolum Regisoli, quod Carolus Magnus Papiam detulit. Bugatti, Memorie storico-critiche intorno a S. Celso Martire c. XIX, p. 133: hoc simulacrum fabricari fecit Rex Italie Theodoricus apud Ravennam. Carolus rex Francorum et Romanorum Augustus inde eum sustulit, ut transferret in Franciam. Qualiter vero Papie delatum fuerit, diverse narratur. Weiteres Grimm a. a. O.) Gegen Grimm schon Bock in den Jahrbüchern L, S. 1—52 in einem zweiten Aufsatz, endlich W. Schmidt, Das Reiterstandbild des ostgothischen Königs Theodorich in Ravenna und Aachen, in Zahns Jahrbüchern VI, S. 1 abschliessend. Die gut bezeugte Identität des Aachener und Ravennatischen Bilds (bei Agnellus) gegenüber den spätern schlechtern Nachrichten unter allen Umständen auf-

gelassenen Haltung des Reiters in Paris sass Theodorich im flatternden Pelzmantel, der auszeichnenden Tracht der gothischen Magnaten, am linken Arm den Schild, in der Rechten den kurzen Speer schwingend — auf einem schnaubenden Thier mit geschwellten Nüstern, das Walafrid Strabus mit dem anstürmenden Ross im Buch Hiob vergleicht[1], zügellos, über Steine und Erz sprengend, von einer zweiten Figur aus dunkler Bronze geleitet.

Wohl aber ist das Reiterbild des Theodorich erst jüngst in Zusammenhang gebracht worden mit einem der Elfenbeinreliefs an dem von Heinrich II. gestifteten Ambo im Münster zu Aachen[2], so zwar, dass die Ravennatische Reiterstatue als das direkte Vorbild für die am Ambo befindliche Reiterfigur angesprochen worden ist. Diese Vermuthung K. Friedrichs[3] bekämpfen E. aus'm Weerth[4] und Ed. Dobbert[5]: es widerspricht ihr vor Allem die gesenkte Lanze des Reiters. Wenn wir nach einem Vorbild des Reliefs suchen wollen, so finden wir dies am ehesten in

---

recht zu erhalten. Ein Holzschnitt des Regisol zu Pavia (in J. Gualla, Papie sanctuarium; Schmidt a. a. O. S. 25) stimmt nicht mit der Beschreibung des Agnellus überein. Ich halte daran fest, dass das Ravennatische Bild thatsächlich über die Alpen geführt und zu Aachen aufgestellt worden, wo es vermuthlich schon 881 bei dem Normanneneinfall zu Grunde gegangen ist. Doch lebt es wahrscheinlich noch fort in der Wilkunasage (von der Hagen, Nordische Heldenromane. Wilkuna-Sage III, S. 161; vgl. auch Müllenhoff in Haupts Zeitschrift XII, S. 319). Zu Walafrid s. Ebert, Die Litt. d. Abendlandes II, S. 146; Ders., Zur Lebensgeschichte Wal. Strab., in den Sitzungsberichten d. kgl. sächs. Akad. d. Wiss. 1878, S. 100. Vgl. Abel-Simson, Jahrbücher d. fränk. Reiches unter Karl d. Gr. II, S. 253, Anm. 4; Simson, Jahrbücher unter Ludwig d. Fr. I, S. 320, Anm. 8.

[1]) Hiob 39, V. 21—24. Es strampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft und ziehet aus den Geharnischten entgegen. Es zittert und tobet und scharret die Erde und achtet nicht der Trompeten Hall.

[2]) Abbildungen: Bock, Karls Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze I, S. 72, 73; aus'm Weerth, Kunstdenkmäler II, S. 83—89, Taf. XXXII, 3, 3ª, 4—9; Bock, Kleinodien des h. röm. Reiches, Anhang S. 42; Rohault de Fleury, La messe III, pl. 188; E. Förster, Denkmale deutscher Kunst I. Bildnerei, Taf. 2. Abgüsse von M. Fischer-Aachen. Gute Nachbildung im Centralmuseum in Mainz.

[3]) K. Friedrich, Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Domes zu Aachen. Eine Nachbildung der Theodorichsstatue in Ravenna und Aachen.

[4]) E. aus'm Weerth in den Jahrbüchern d. V. von Alterthumsfreunden LXXVIII, S. 159; Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel im Münster zu Aachen, in der Wartburg XII, Nr. 6, 8, 12, XIII, Nr. 3, bespr. Repertorium X, S. 197.

[5]) Ed. Dobbert, Zur Geschichte der Elfenbeinskulptur, im Repertorium VIII, S. 162.

ältern Elfenbeinarbeiten, wie dem Diptychon des Konstantius im Museo Barbarini[1]. In dem Reiter des Ambo nun sieht aus'm Weerth[2] wie in der das Gegenstück bildenden stehenden Figur eine Darstellung Karls, hier in der friedlichen Beschäftigung als Waidmann, zu Ross, jagend, dort in der kriegerischen als Ueberwinder der Feinde, durch den niedergetretenen Vogel symbolisirt.

Noch ist keine Einheit in der Deutung der sechs Reliefs erzielt. Hatte man zuerst alle Arbeiten als gleichzeitig angesehen und sie in die spätrömische[3], karolingische oder die Zeit Heinrichs II.[4] zu versetzen gesucht, so unterliegt es heute keinem Zweifel mehr, dass die drei technisch und stilistisch vollendetsten Reliefs, die beiden Bacchusfiguren und die Isis[5],

---

[1]) Gori, Thesaurus veterum diptychorum II, pl. L, p. 163. Bezeichnend besonders die Wendung des Pferdekopfs. So schon aus'm Weerth in der Wartburg XII, S. 166, Anm. 2 und Dobbert a. a. O. S. 176.

[2]) E. aus'm Weerth in der Wartburg XII, a. a. O., nachdem er früher (Kunstdenkmäler II, S. 88) im Reiter Heinrich II., in der stehenden Figur St. Michael zu sehen geglaubt und Jahrbücher LXXVIII, S. 159 zunächst nur den Reiter als eine Darstellung Karls angesehen hatte. So auch Weingärtner im Deutschen Museum 1852, Nr. 52. Friedrich a. a. O. sieht in dem Reiter den Ostgothen Theodorich, in dem stehenden Herrscher Julianus Apostata. Dagegen Wartburg XII, S. 170. Auch nicht als Karl zu fassen, den die Aachener Quellen bewachenden Drachen tödtend (Mon. Sangall. II, 14 für Pippin. Die Sage lebt in Aachen fort: 1375 wird das Karlsbad geschlossen, weil ein in ihm weilendes Gespenst zwei Menschen ertränkt: Meyer, Aachensche Geschichten I, S. 344; C. P. Bock in den Jahrbüchern d. Ver. von Alterthumsfreunden L, S. 12, Anm. 3).

[3]) Labarte, Histoire des arts industriels I, p. 194. Vgl. H. Ottes Besprechung in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, S. 294. R. Garrucci, Ivoires à sujets profanes dans l'église d'Aix-la-Chapelle, in den Mélanges d'archéologie IV, p. 282, pl. XXXIV, 1, 2.

[4]) So früher aus'm Weerth, Kunstdenkmäler II, S. 84, die Reliefs als Darstellungen von sechs Hauptsünden fassend (vgl. auch P. St. Käntzeler, Histoire des reliques d'Aix-la-Chapelle p. 54) K. Friedrich a. a. O. Für beide war maßgebend die Widmungsinschrift in leoninischen Versen am obern und untern Rand des Ambo, die jedoch nur auf die Zusammenfügung der alten Stücke weist:

Hoc opus ambonis auro gemmisque micantis
Rex pius Henricus, celestis honoris anhelus,
Dapsilis ex proprio tibi dat, sanctissima virgo,
Quo prece summa tua sibi merces fiat usia.

[5]) Für Isis zuerst L. Lersch, Isis und ihr heiliges Schiff, in den Jahrbüchern d. Ver. von Alterthumsfreunden IX, S. 100, X, S. 80, Taf. VII; Garrucci l. c.

als gute spätrömische Schöpfungen[1], der Nereidenzug als wenig spätere stümperhafte und barbarische Arbeit[2], und die beiden letzten als entstanden in der Zeit des 7. und 8. Jahrhunderts anzusehen sind. Auf diese Periode weisen die Kostüme der dargestellten Personen, die ganz sicher nicht karolingisch sind[3]. An eine religiöse Deutung zu denken, wie sie von Förster, Lersch, aus'm Weerth versucht worden, erscheint schwer möglich[4] — und als erster Schritt zu der Annahme einer Porträtdarstellung Karls wäre der Beweis nöthig, dass die beiden Reliefs überhaupt karolingischer Kunstübung den Ursprung verdankten. Dagegen spricht aber nicht nur, wie erwähnt, die Art des Kostüms, sondern auch der Umstand, dass keine einzige der allgemein als karolingisch anerkannten Elfenbeinarbeiten stilistisch irgendwie mit den Kanzelreliefs übereinstimmt.

Auch äussere Gründe sprechen dagegen. Die Reliefs waren wahrscheinlich schon in vorkarolingischer Zeit vereinigt zum Schmuck eines Thronsessels[5], derart, dass sie mit den innern, abge-

---

[1]) Den spätrömischen Ursprung machen besonders einige stilistische Merkmale deutlich, die allerdings nicht an den schlechten Abbildungen, sondern nur an den Originalen oder den Nachbildungen in Mainz zu studiren sind. Vor Allem die weiche, glatte Behandlung des Nackten, ohne jede Angabe von Flächen, mit den weiblichen, überquellenden Formen in Hüften und Weichen, dann die Zeichnung der Gesichter, besonders der Augen und des Munds, die wulstige Modefrisur, die durchaus den spätrömischen Schultypus zeigt (zum Vergleich bes. der Kopf der Daphne in dem Ravennatischen Elfenbeinrelief heranzuziehen: K. Dilthey in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden L, S. 49, Taf. II), dann insbesondere das Motiv des übergeschlagenen Beins bei den Bacchusfiguren mit der dadurch stark betonten Hüfte (vgl. das antike Elfenbeinrelief zu Trier in den Jahrbüchern d. Ver. v. Alterthumsfreunden LX, S. 99, Taf. III; Overbeck, Kunstmythologie. Apollon. Atlas, Taf. XXVI, 15 und das Diptychon Quirinianum: Gori, Thesaurus IV, tab. XVII, Fr. Wieseler, Das Diptychon Quirinianum, Taf. I, II. Vgl. Wieseler in Schneidewins Philologus VI, 2, S. 333).

[2]) Vgl. auch Jahrbücher d. Ver. v. Alterthumsfreunden XI, Taf. V, Fig. 2.

[3]) Die Panzerung und Zaddeltracht ist auf keinem einzigen karolingischen Denkmal nachzuweisen. Die Darstellungen der kaiserlichen Leibgarde (Vivianusbibel, Lotharevangeliar, Bibel von St. Paul) zeigen noch grosse Verschiedenheiten. Vgl. auch Weiss, Kostümkunde II, S. 53.

[4]) Dagegen auch Ed. Dobbert a. a. O. S. 175.

[5]) E. aus'm Weerth in der Wartburg XIII, S. 26; Artikel „Elfenbein" in Kraus, Realencyclopädie I, S. 401. Weingärtner in den Mittheilungen der Centralcommission V, S. 122 nahm schon an, die Aushöhlung der Rückseite lasse eine Säule vermuthen.

rundeten Flächen an dessen Pfosten angeheftet waren, wie dies der Elfenbeinstuhl des Bischofs Maximin zu Ravenna, die Cathedra Petri in Rom, die Cathedra des h. Markus im Domschatz zu Venedig zeigen. Wie die beiden Bacchusfiguren, die Isis und die sicher dazu gehörige Bacchantin im Museum Cluny[1] einander entsprachen, so wurden für den besondern Zweck noch zwei weitere sich entsprechende Tafeln angefertigt. An einem Sessel Karls d. Gr. des Kaisers Bild anzunehmen, ist an sich unwahrscheinlich, noch unwahrscheinlicher, es an untergeordneter Stelle in Gesellschaft von römischen Göttern zu denken.

Ebenso wenig wie auf der Kamee vom Deckel des Adacodex zu Trier[2] und auf dem Numisma Caroli im Schatz zu Corbie[3] ist auf dem Elfenbeinrelief der Heinrichskanzel zu Aachen eine Porträtdarstellung des Kaisers anzunehmen.

2. Die Bildnisse in den Handschriften der Leges Barbarorum.

Eine ganze Reihe von Porträts Karls in Verbindung mit den Bildnissen anderer Herrscher bietet die kunstgeschichtlich bisher noch unbeachtete Gruppe der Handschriften der Volksrechte, über die unten im Exkurs ausführlich gehandelt werden soll. Nächst dem Bildniss des Kaisers als patricius in einer verlorenen und zeitlich nicht näher zu bestimmenden Pariser Handschrift, das ihn mit kurzem, doppelspitzigem Bart darstellt, eine Reifenkrone im Haar, das Gewand wie üblich mit einer Spange geheftet — ist das älteste das im Cod. 2 der Klosterbibliothek von St. Paul in Kärnthen. Karl erscheint hier in der Volkstracht, in riemenumwundenen Beinlingen, kurzer Tunika

---

[1]) Catalogue du musée Cluny no. 1032, p. 75. Gute Abbildung bei Lacroix et Seré, Le moyen âge et la renaissance V, pl. II, sculpture; du Sommerard, Les arts au moyen âge. Album, chap. XI, pl. 1, Text I, p. 405.

[2]) So Martene et Durand (Voyage littéraire de deux bénédictins p. 290, Magasin pittoresque 1845, p. 297) und Eckhart (Commentarii de rebus Franciae orientalis I, p. 597). Seit A. Mongez (bei Visconti, Iconographie Romaine II, p. 217) ist der Irrthum beseitigt. Abbildung: L. Palustre et Barbier de Montault, Le trésor de Trèves, pl. XXVI, XXVII, p. 53; Hettner: Die Trierer Ada-Handschrift, Taf. II, S. 116 ff.

[3]) Riant, Exuviae sacrae Constantinopolitanae I, p. CV, CX, CXI.

und kurzem Mantel, mit dickem, rundem Kopf, kurzen Haaren, grossen Augen, leicht angedeutetem Schnurrbart, in der Linken einen Stab haltend, mit der Rechten nach dem zweiten Bogen

Modena, Archiv des Domkapitels, Cod. Ord. 1. 2.

hinweisend, unter dem seine Gemahlin erscheint, in langem,

faltenlosem Gewand, mit einem Diadem geschmückt, die Hände mit einer Bewegung des Erstaunens halb erhoben. Die Porträts des Kaisers im Cod. lat. 9654 der Nationalbibliothek zu Paris und im Cod. Add. of Ayscough 5411 des Britischen Museums zeigen wie die zuerst erwähnte Pariser Handschrift schon das spätere Darstellungsschema. In der Pariser Handschrift sitzt Karl auf erhöhtem Kissenthron in langer Tunika und langem Mantel, in steifer Haltung, in der Linken das Scepter, die Rechte leicht erhoben, der kleine Kopf unter der dreieckigen Krone mit starkem Schnurrbart geziert. Die Londoner Handschrift setzt dem in der gleichen Haltung thronenden Kaiser noch zwei Waffenträger zur Seite, den einen mit Schild und Lanze, den andern mit dem Schwert.

In den Jahren 829—832 ward in der Schreibstube zu Fulda von den kunstfertigen Händen des Lupus eine grosse Sammlung der Volksrechte mit Bildern verziert. Das Bild Karls ist erhalten in den beiden Kopien, im Cod. Ord. 1. 2 des Domkapitel-Archivs zu Modena und im Cod. 84 der herzoglichen Bibliothek zu Gotha. In der Modeneser Handschrift sitzt Karl nach rechts gewendet auf erhabenem Thron, die Linke auf das hohe Scepter gestützt, in riemenumwundenen Beinlingen und kurzer, enganliegender Tunika von der Farbe der reifen Pomeranzen mit schmutzig grünem Saum; das Haupt trägt eine auf beiden Seiten herabfallende Binde, von einem Kronreif umwunden. Zur Rechten sitzt Pippin auf einem niedrigern Thronsessel, die Füsse verschränkt, in der Linken den Stab, die Rechte mit einer achselzuckenden Bewegung, halb geöffnet, seitwärts streckend, während Karl mit der erhobenen Rechten ihm etwas auseinanderzusetzen scheint — ein feines, gutempfundenes Motiv, das sicher auf Lupus zurückgeht. Unter beiden der Schreiber, den Kopf nach oben gewandt, auf das Diktat wartend. Karl hat ein etwas längliches Gesicht, der Schnurrbart ist durch starke Striche angegeben, das Kinn ist dunkel gefärbt, was ebenso wohl den Schatten wie den Bart andeuten kann. Genauer ist die Kopie nach dem Vorbild des Lupus in der Gothaer Handschrift: Karl erscheint hier unbärtig mit rundem, von einer Reifenkrone geschmücktem Kopf. Auf Blatt 2^b fügte der Abschreiber noch ein zweites Bild des Kaisers hinzu: Unter einem säulengetragenen Bogen thront auf einem Faltestuhl, die Kniee auseinandergebogen, die Rechte mit dem Gesetzbuch fest auf den

Schenkel gestemmt, in der Linken das lange Scepter haltend, Kaiser Karl d. Gr., in langer Tunika und langem, reich verziertem, auf der rechten Schulter geheftetem Mantel, zur Rechten und zur Linken je ein Geistlicher mit einem Buch in der Linken. Karl trägt eine einfache Reifenkrone, das mit Sorgfalt gezeichnete Gesicht zeigt einen am Kinn etwas eingezogenen dünnen Vollbart, unter der breiten Nase einen breiten Schnurrbart.

Wir fassen noch einmal zusammen, was sich für die Ikonographie Karls aus den Illustrationen der Rechtshandschriften ergibt.

Die ältesten Darstellungen, die zu St. Paul und zu Fulda, wie wenigstens die Kopie zu Gotha mit Sicherheit ausweist, zeigen das authentische Porträt des grossen Kaisers, den runden Kopf mit dem glatten Kinn und dem Schnurrbart. Freilich ist es nichts weiter als die allgemeinste und äusserlichste Vorstellung, die diese Bilder wiedergeben. Der Zeichner des langobardischen Codex in dem Kärnthner Kloster wusste wohl, dass zu Karls Eigenthümlichkeiten ein runder, dicker Kopf gehörte, dass seine Oberlippe ein Schnurrbart zierte — das getraute er sich auch anzudeuten. Ganze Reihen von Porträts hintereinander reizen aber mehr als jede Einzeldarstellung zum Schematisiren. Unter dem Einfluss der überlieferten Porträts der bärtigen Langobardenherrscher that man bald auch dem authentischen Bildniss Karls Gewalt an: schon in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts taucht, zuerst in der Pariser Handschrift, der Kaiser mit einem langen Vollbart auf. Der Bilderkreis der Leges Barbarorum hat uns aber bereits in eine Zeit geführt, in der, parallel der Entwicklung der karolingischen Sage, die Vorstellung von Karl d. Gr. einer durchgreifenden Aenderung unterzogen ward.

Exkurs.

Der Bilderschmuck der Leges Barbarorum.

Schon früh wurden die im ganzen Umfang des karolingischen Reichs geltenden einzelnen Volksrechte in umfangreiche Sammelbände vereinigt, die bei dem hohen Werth, welche eine solche Handschrift für den Besitzer hatte, auch eine der Vornehmheit des Inhalts angemessene Ausschmückung erhielten. Zu der glänzenden, sorgsamen Schrift traten reicher Initialenschmuck,

endlich grosse Vollbilder, welche die einzelnen Gesetzgeber darzustellen die Aufgabe hatten. Und nicht nur in steifen, feierlichen Repräsentationsbildern, auf dem Thron sitzend, umgeben von den Hofbeamten, sondern auch, was wir bei keinem der Dedikationsbilder in karolingischen Prachthandschriften finden, in lebhafter Handlung, stark bewegt, meist zu einzelnen Gruppen zusammengestellt. So haben wir hier nicht nur eine Reihe authentischer Porträts und Trachtenbilder vor uns, sondern zugleich die Anfänge einer durchaus profanen nationalen Malerei. Bei all ihrer technischen Vollkommenheit hat die deutsche Kunst im ganzen 9. und 10. Jahrhundert keine Bewältigung eines ähnlichen profanen Stoffs aufzuweisen, und erst Ende des 10. Jahrhunderts zeigt die westgothische Miniaturmalerei in den beiden Prunkstücken des Escurial, im Codex Emilianus[1] und Codex Vigilanus[2], ein inhaltlich gleiches Werk in den Darstellungen der westgothischen Könige und den Schilderungen des Toletanischen Konzils. Profan wie der Stoff war in den meisten Fällen auch der Ursprung: die Handschriften wurden zum grossen Theil nicht in den Mittelpunkten karolingischer Hofkunst, in den schreibgewandten Klosterschulen Deutschlands und Frankreichs gefertigt, sondern allenthalben und wohl auch von ungeübten Laienhänden abgeschrieben und kopirt: daher die Rohheit der Wiedergabe, die den Provinzialkünstler verräth. Dem entsprechend herrscht auch die charakteristische Technik der Provinzialkunst, die Federzeichnung.

Nur mit Initialen geschmückt sind Cod. 730 der Stadtbibliothek von St. Gallen[3], der Cod. der Staatsbibliothek zu

---

[1]) Aus San Millas de la Corjolla, geschrieben zwischen 992 und 1030. Neues Archiv VI, S. 225. Jetzt D. I, 1. Vgl. Cotejos hechos en la libreria de Escorial para rectificar la cronologia de España, in den Memorias de la real academia de la historia II, p. 554.

[2]) Von Vigila mit seinem Genossen Sarracinus und seinem Schüler Garsea zwischen 976 und 1014 im Kloster sancti Martini zu Albelda geschrieben. Archiv VIII, S. 184; Neues Archiv VI, S. 238. Vgl. José Amador de los Rios, Las cantigas del rey Sabio. Ensayo artistico-arqueológico I. Abbild. bei José Fernandez Montaña, El codice Albeldense ó Vigilano in museo español de antiguëdades III, 4, 13, 509. Mit 2 Tafeln.

[3]) Archiv IV, S. 371, V, S. 327, VI, S. 481, VII, S. 766. Proben: Baudi a Vesme, Edicta regum Langobardorum (Monum. hist. patr.) p. XVI.

München[1], Cod. 188 des Domkapitel-Archivs zu Vercelli[2] und Cod. 33 des Domkapitel-Archivs zu Ivrea[3]. Von den mit Bildern versehenen Handschriften ist an der Spitze zu nennen ein verschollener Codex, aus welchem Paulus Petavius und nach ihm Chiflet[4], Mabillon[5], Freher[6], Montfaucon[7], Eckhart[8] eine der Miniaturen veröffentlichten. Sie stellt Karl d. Gr. als patricius dar, sitzend auf lehnenlosem Kissenthron, die Beine gespreizt, die Linke auf den Oberschenkel gestützt, mit der Rechten den Mantel erhebend, umgeben von zwei Beamten, die in lebhafter Gestikulation auf den König einreden.

Den Schmuck des Cod. 2 der Klosterbibliothek von St. Paul in Kärnthen[9] — aus dem Besitz des Raths Kruft in die Stiftsbibliothek von St. Blasien im Schwarzwald, nach der Säkularisation nach St. Paul gelangt, geschrieben zwischen 817 und 823 — bilden zwei Darstellungen auf Blatt 1[b] und 2[a], deren Kenntniss ich Ernst Dümmler verdanke[10]. Unter zwei auf Säulen ruhenden, mit Flechtwerk gefüllten Bogen sind auf dem ersten Blatt zwei Figuren dargestellt, zur Linken ein Mann, auf einen

---

[1]) Archiv XI, S. 554. Derselbe, den Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie. Bibliothèques p. 127 als in Ingolstadt befindlich erwähnt, wohin er aus dem Besitz des Archivars Gervold gekommen (1621).

[2]) Archiv IV, S. 371, V, S. 230; Andres, Lettera sopra alcuni codici delle biblioteche capitolari di Novara e Vercelli p. 99.

[3]) Archiv XI, S. 533; A. Peyron, Notizia dell' archivio del rev. capitolo d' Jvrea p. 20; Memorie delle r. acad. della scienze di Torino, sér. II, tom. VIII, p. 129.

[4]) J. Chifflet, Anastasis Childerici p. 130.

[5]) Mabillon, Annales II, p. 228; De re diplom. Suppl. p. 40.

[6]) Freher, Antiquitates Palatinae.

[7]) Montfaucon, Monuments de la monarchie française I, pl. 21, no. 5.

[8]) Eckhart, Commentarii de rebus Franciae orientalis I, p. 628. Danach auch H. de Vielcastel l. c. I, no. 35.

[9]) Pardessus, Loi Salique LXIV, no. 59; P. de Chigniac, Avis au public p. 20, Okt. 1778; Affiches, annonces et avis divers, 1780, April 5, p. 56; Hamburger Correspondent 1779, März 2, Beil. 35; Türk, Forschungen auf dem Gebiete der Geschichte III, S. 162; Haenel, Lex Romana Visigothorum LXXVIII; Mon. Germ. LL. I, XXII, tab. II, no. 1; Archiv III, S. 77, 174, 623, IV, S. 225, V, S. 219, VII, S. 748, 751, 763, XI, S. 574; P. A. Budik, Die Stiftsbibliothek von St. Paul, im Serapeum XII, S. 104; Wiener Kirchenzeitung 1857, Nr. 2, 4, 7; A. Boretius, Die Capitularien im Langobardenreiche S. 29.

[10]) Eine farbige Nachbildung von Prof. Scheuchenberger befindet sich im Archiv der Monumenta Germaniae. Vgl. Abbildung S. 49.

Stab gestützt, mit der Rechten nach dem zweiten Bogen hinüberweisend, unter dem eine etwas kleinere Frauengestalt steht. Das Bild stellt, wie schon Pertz nachgewiesen[1], Karl und seine Gemahlin dar. Die Zeichnung ist grob mit schwarzbrauner Farbe ausgeführt und grell mit gelben und rothen Tönen kolorirt. In der Zeichnung des Faltenwurfs hat der Künstler ziemlich Alles missverstanden. Bilder und Ornamente weisen auf einen langobardischen Künstler, der, wie das Flechtwerk der Bogenfüllung beweist, stark unter irischem Einfluss stand; die eigenthümliche Verzierungsweise zumal des 2. Blatts, das unter einem von Flechtwerk gefüllten Rundbogen ein grosses ornamentenüberwuchertes Kreuz zeigt, findet eine Analogie in zwei langobardischen Handschriften zu Paris, Cod. lat. 213 und 216 der Nationalbibliothek[2]; die Verwendung desselben Motivs findet sich gleichzeitig in Cod. Cotton. Claudius A. III des Britischen Museums[3], in Cod. lat. Q. 5. 7 der Bibliothek zu Valenciennes[4] und in Cod. lat. 738 der Nationalbibliothek zu Paris[5]. Mit den künstlerischen Merkmalen stimmen überein die paläogra-

---

[1]) Pertz, Archiv III, S. 78, 623.

[2]) Die Füsse der Säulen zeigen denselben Aufbau, die Flechtwerkfüllung ist die gleiche in gelben, rothen, grünen Tönen auf schwarzem Grund. Bastard, Peintures et ornements II, pl. 65, 66, 67. Vgl. auch die langobard. Canonessammlung 3836 anc. fonds lat.: Bastard II, pl. 62—64. Die ganze Klasse dieser langobardischen Handschriften gleicht in der Vorliebe für Flechtwerk und starke gelbe und rothe Töne einer Gruppe gleichzeitiger und älterer merowingisch-karolingischer Handschriften, vertreten durch den Cod. suppl. lat. 695 Paris, Hieron. chron.; Cod. lat. 2706 Paris, Comment. August. (Bastard I, pl. 14, 15); Cod. lat. 423 Laon, Isidorus de natura rerum (ed. Fleury, Les manuscrits à miniatures de la bibl. de Laon, pl. 3); Cod. suppl. lat. 626 Paris, Dioscorides (Bastard II, pl. 39, 40—44). Die mit Flechtwerk überzogenen Rundbogen finden sich übrigens auch schon in der Ende des 7. Jh. entstandenen Hs. der Regula pastoralis Gregorii, die die Anfänge der merowingischen Kursive zeigt, im Domkapitel-Archiv zu Ivrea, ähnlich im Gregor der Bibliothek zu Cambrai und in den beiden aus Petaus Besitz nach Rom gelangten Sakramentaren, Vaticana, Cod. regin. Christin. 316 und 317. (Vgl. L. Delisle, Mémoire sur d'anciens sacramentaires, in Mém. de l'acad. des inscriptions XXXII, p. 66. Proben bei Muratori, Liturgia Romana I, p. 51; Nouveau traité de diplomatique III, p. 67, pl. 36.)

[3]) J. Tailhan, Les bibliothèques espagnoles du haut moyen âge, bei Cahier, Nouveaux mélanges. Bibliothèques p. 217, 252. Danach bei E. Frantz, Gesch. der christl. Malerei, Taf. zu S. 337.

[4]) Archiv XI, S. 518.

[5]) Bastard l. c. I, pl. 27—29.

phischen Anzeichen und die Zusammensetzung des Textes[1], die auf das nördliche Italien weisen.

Dem Anfang des 9. Jahrhunderts entstammt noch Cod. bibl. nat. lat. 4404 zu Paris[2] mit reichem Schmuck, die Anfänge von Bogen umspannt, die nach Art der Canonesbogen mit Löwenköpfen, Blumen, Pfauen und allerlei andern Vögeln verziert sind. Neben einer zwei Seiten füllenden Darstellung des Theodosius und römischer Juristen enthält die Handschrift ein grosses Gruppenbild: Lodhanri rex dux alamannorum, mit einem Bischof, einem Herzog und einem Grafen. Mehr hat der Künstler auf seinem beschränkten Raum nicht untergebracht: „cetere vulgo multitudo magna, hos lege tu, lector", hat er dazugeschrieben. Ein Bild Karls aus dem Beginn des 10. Jahrhunderts enthält dagegen Cod. lat. 9654 der Nationalbibliothek[3], wahrscheinlich aus der Kirche St. Vincent zu Metz stammend, von wo er in das Collegium Claromontanum der Jesuiten zu Paris gelangte. Das Bild des thronenden Karl auf Blatt 1^b ist nach einer gütigen Mittheilung von Leopold Delisle identisch mit der von Baluze[4] und Montfaucon[5] gegebenen Abbildung.

Eine Handschrift der Leges Langobardorum im Britischen Museum (Add. of Ayscough 5411) gehört bereits dem 11. Jahrhundert an: eine grosse Zeichnung auf Blatt 116 führt den thronenden Karl vor, das Scepter in der Linken, die Rechte erhoben, ihm zur Seite die königlichen Waffenträger, unbedeckten Hauptes[6].

Aus dem 12. Jahrhundert endlich stammt die Handschrift der Lex Alamannorum in Wien (Cod. lat. 288)[7]; aber der auf Blatt 1 dargestellte König will schwerlich noch als Porträt gelten,

---

[1]) Es hat eine Anzahl ausschliesslich ital. Kapitularien Aufnahme gefunden, darunter, wie Baudi a Vesme p. 444 nachweist, selbst Verordnungen Liutprands. Boretius a. a. O. S. 30, 187.

[2]) Pertz, Die Handschriften der Lex Salica, im Archiv III, S. 733.

[3]) Archiv XI, S. 589; Pardessus, Loi Salique XXVI, no. 23; Mon. Germ. LL. I, p. XXXI, 268.

[4]) Baluze, Capitularia regum Francorum 1677, II, 207.

[5]) Montfaucon, Monuments I, pl. XXI, fig. 1, p. 273. Beide ohne Angabe, woher entnommen. Danach L'Univers. Le Bas, Allemagne, pl. 38. Keine der Abbildungen gibt aber die geistreich entworfene Umrahmung mit dem flott gezeichneten Vorhang wieder.

[6]) Archiv VII, S. 799. Identisch mit der Archiv V, S. 295 beschriebenen ehemals Venetianer Handschrift.

[7]) Archiv III, S. 505.

sondern nur als Herrschertypus, in gleicher Weise wie die Einfassung die Brustbilder der Vertreter der weltlichen und geistlichen Stände enthält.

Von grösserer Wichtigkeit sind nun zwei Paare von Handschriften, um die Wende des ersten Jahrtausends entstanden, die beide in ihrem Bilderschmuck auf die karolingische Zeit theilweise zurückgehen, zugleich die am reichsten illustrirten der ganzen Gruppe.

Das erste Paar wird vertreten durch die Handschrift des Klosters Trinità della Cava im Fürstenthum Salerno und Cod. D. 117 der königl. Bibliothek zu Madrid. Die zuletzt genannte Handschrift[1], deren letzte Quaternionen sich im Cod. F. IV. 75 der Bibliothek Chigi zu Rom[2] finden, enthält 4 grössere Bilder. Zunächst das des Königs Rotharis, das ausführlichste von allen. Unter einem grossen Bogen thront, nach vorn gewendet, der König, mit der Krone geschmückt, neben ihm zwei geflügelte Halbfiguren. Unter ihm zwei Schreiber. Der untere Raum ist durch zwei Rundbogen eingefasst, die zunächst die Brustbilder eines weltlichen und eines geistlichen Grossen einschliessen, unter ihnen — die beiden getrennten Scenen gehören offenbar zusammen — ist ein gerichtlicher Zweikampf dargestellt, dem der in steifer Haltung folgende Richter beiwohnt; der Umstand ist nur durch eine Reihe symmetrisch gezeichneter Köpfe angedeutet. Sodann König Rachis, stehend, mit der erhobenen Rechten dem zur Seite dargestellten kleinern Kläger, der flehend die Hände erhebt, Recht ertheilend, über ihm eine geflügelte Figur. König Aistulf thront unter einem mächtigen Bogen, umgeben von den beiden Engeln, unter ihm die Brustbilder dreier Vertreter geistlicher Würden, zuunterst die zweier Hofbeamten. Endlich Herzog Arechis, auf erhöhtem Thron, umgeben von einem Bischof und einem weltlichen Grossen[3]. Die Bilder sind in feiner Federzeichnung angelegt. Von einem Verständniss der Formen ist keine Rede, der Faltenwurf ist fast überall

[1]) Archiv VII, S. 771 und X, S. 358. Entdeckt von Haenel, Catalogi librorum manuscriptorum p. 971.

[2]) Beschrieben Archiv V, S. 309. Boretius, Die Capitularien im Langobardenreiche S. 50. Gegen den Zusammenhang mit Cod. Madr. bibl. reg. D. 117 Anschütz, Kritische Ueberschau.

[3]) Die Bilder auf fol. 5, 141, 148, 157. Farbige Abbildungen bei Baudi a Vesme, Edicta regum Langobardorum (Monum. hist. patr.), tab. p. 21, 153, 165, 201.

misslungen, die Glieder sind eckig an den plumpen Leib angepasst. Die Zeichnung ist mit leuchtenden Farben ausgefüllt, nicht ohne anzuerkennendes Farbengefühl: die Umrisse sind gewöhnlich in der Komplementärfarbe ausgeführt.

Zeigte die Madrider Handschrift nur die Porträts der Langobardenherrscher, so führt der Codex Cavensis einen Schritt weiter[1]. Der Darstellungskreis ist hier nicht nur bis auf König Lothar erweitert, es ist auch eine Art Titelbild hinzugekommen. Zu Beginn der origo gentis Langobardorum ist eine Zeichnung angebracht, die von der allergrössten Bedeutung für die germanische Mythologie ist: zuoberst das höchste Götterpaar, Freia, ihren Arm um den Hals des auf niedrigem Lager ruhenden Godan schlingend, zur Rechten unten die Uvinniles, mit eisernen Helmhauben und Speeren, zur Linken Gott Ibor und sein Bruder, neben ihnen sitzend Gambara. An Wichtigkeit mit dieser Darstellung kann sich nur das Bild Wodans mit seinen vier Söhnen im Cod. lat. 661 der Universitätsbibliothek zu Lüttich messen[2]. Es folgen die Porträts der Könige Rotharis, Rachis, Arechis, Adelgis. Schon die Madrider Handschrift zeigte eine Erweiterung der einfachen bildnissartigen Darstellung, hier ist der Bilderkreis noch weiter ausgedehnt: die Repräsentationsbilder werden zu lebhaften historischen Illustrationen selbst der intimsten Hofscenen. So ist einmal Rotharis dargestellt, wie er mit der Krone auf dem Haupte zu Tisch sitzt, Messer und Gabel in der Hand, ein Diener trägt ein gebratenes Ferkel auf,

---

[1]) Archiv IV, S. 372, V, S. 16, 247, X, S. 359; F. H. von der Hagen, Briefe in die Heimath aus Deutschland, der Schweiz, Italien III, S. 253. Die Handschrift nach der kleinen Chronik auf fol. 176 (abgedruckt Mon. Germ. SS. III, p. 515) geschrieben nach 1004, vor 1014 nach Baudi a Vesme l. c. p. XXXII. Nach Merkel 1023 unter Abt Theobald geschrieben in Montecassino, weil in diesem Jahre ein Edictum regum im Katalog des Klosters erwähnt wird: L. Tosti, Storia della Badia di Montecassino I, p. 287. Nach einer Bemerkung des Abts Blasius vom Jahre 1782 auf dem Vorsatzblatt 1263 vom Kloster aus dem Schatz der Kirche S. Angeli de Casali Rupto erworben. Benutzt von Pellegrini, Mabillon, Giannone, Pratelli. Vgl. Troga, Storia d'Italia del medio evo IV; Codice diplomatico Longobardo II, p. 60; Baudi a Vesme l. c. p. XXXIII. Text und Abbildungsprobe bei Silvestre, Paléographie universelle III. Vgl. de Chambure, Le monastère de la Cava, in Bibl. d. l'école d. chartes, sér. V, tom. III, p. 424, 431.

[2]) Archiv VIII, S. 480; Grandjean, Catalogue p. 229, 358. Geschichte der Briten bis 1119, nicht die des Nennius, obwohl der erste Satz der Hs. dem Anfang des 2. Kap. entspricht.

der andere kredenzt ihm den Trinkbecher. Dann zeigt sich König Lothar auf der Jagd: mit Krone und Scepter sitzt er zu Ross, sein berittener Begleiter trägt Hifthorn und Lanze und hält den Hund an der Schnur, der dem rothen Hirsch nachsetzt. Vor Allem aber kommen die offiziellen Darstellungen der karolingischen Herrscher in Betracht. Das Bild Karls d. Gr., das sich auf Blatt 209 zu Beginn der Kapitularien befand, ist — ausgeschnitten. Erhalten aber sind die Bildnisse König Ludwigs Blatt 233, mit der Krone und dem langen Mantel geschmückt, in der Rechten das Scepter, König Pippins Blatt 245, zu Ross, mit Krone und Lanze, endlich König Lothars Blatt 251, auf hohem Thron, dem knieenden Schreiber die Gesetze diktirend. Die Technik ist dieselbe wie bei der Madrider Handschrift, nur sind nicht alle Federzeichnungen kolorirt, die Farben sind weniger bunt und mehr auf einen einheitlichen Ton gestimmt. Und wie bei der Madrider Handschrift ist von einer eigentlichen Porträtähnlichkeit keine Rede. Alle Herrscher zeigen denselben birnenförmigen Kopf, mit leichtem Spitzbart, langer, schmaler Nase mit breiten Flügeln, kurzer Oberlippe, schwarz-violetten Haaren[1]. Und doch zeigt der zweite Codex einen merklichen Fortschritt vor seinem spanischen Bruder. Wie der Darstellungskreis durch genrehafte Züge erweitert ward, so ist auch die Beobachtungs- und Auffassungsgabe des Künstlers gesteigert: seine Gestalten zeigten eine lebhafte Bewegung, die gegen das erstarrende Schema ankämpft. Und die Gruppirung und Anordnung im Raum steht weit über jener archaischen Abbreviatur einer Volksmenge durch reihenweises Uebereinanderaufpflanzen abgehackter Köpfe. Erweist sich darum die Madrider Handschrift entsprechend ihrer Textredaktion nur als späte Kopie eines in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts zurückweichenden Cyklus, so hat der Zeichner des Cavenser Codex sicher Eigenes mit Fremdem zu vereinigen gewusst und wesentlich neugeschaffen.

Die zweite wichtige Handschriftengruppe bilden Cod. Ord. 1. 2 im Archiv des Domkapitels zu Modena und Cod. 84 der herzoglichen Bibliothek zu Gotha, der erste im Jahre 991[2] geschrieben, der zweite in den ersten Jahrzehnten des zweiten

[1]) Die Bilder auf Blatt 19, 160, 193, 199. Eine Beschreibung und technische Analyse der Hs. in den hinterlassenen ital. Reisenotizen Waagens, jetzt im kunsthistorischen Institut der Universität Strassburg.

[2]) Mon. Germ. LL. III, 3, 33; Boretius a. a. O. S. 32.

Jahrtausends entstanden. Sie gehen beide zurück auf die Gesetzsammlung, die Lupus, ohne die chronologische Ordnung zu wahren, für den Grafen Eberhard von Rätien und Friaul anlegte [1], denselben, dem auch Raban sein Werk De laude sanctae crucis [2], Hartgarius von Lüttich den Vegetius übersandte. Es ist wahrscheinlich derselbe Lupus, der unter Raban zu Fulda gebildet war und 842 Abt zu Ferrières wurde. Das in Fulda geschriebene Original, das sein Besitzer durch Testamentsverfügung seinem Sohn Unroch vermachte [3] — dass der Graf die Handschrift ausdrücklich erwähnt, ist ein Beweis dafür, wie kostbar sie ihm war — ist verschollen, doch ist eine genaue Kopie von ihm erhalten im Modeneser Kodex [4]. Die Handschrift enthält fünf grosse Bilder, die nach der Beschreibung in den Versen des Lupus [5], welche der Modeneser Schreiber wiedergibt, bereits in der Fuldaer Handschrift enthalten und mit dieser in den Jahren 829 bis 832

---

[1]) Ausführlich handelt über ihn E. Dümmler, Fünf Gedichte des Sedulius Scotus an Markgraf Eberhard von Friaul, im Jahrbuch für vaterländische Geschichte 1861, S. 171.

[2]) Mon. Germ. LL. III, 4, not. 14; Baluze, Epist. Lupi abb. Ferrariensis p. 328, 79.

[3]) Eberhard vermacht Unroch librum de lege Francorum et Ripuariorum et Langobardorum et Alamannorum et Bajovariorum: Miraeus, Opp. diplomat. I, c. 15, p. 19.

[4]) Archiv V, S. 262, X, S. 356, 408, XI, S. 600; Zaccaria, Bibl. di storia litter. II, p. 377; Muratori, Anecdota II, p. 204; Rer. Italic. SS. I, pars II, p. 8, 10; Mon. Germ. LL. III, 4; Baudi a Vesme l. c. XLII.

[5]) Carmen heroicum de totius speculatione huius praeclari voluminis.

Hunc heros librum legum conscribere fecit,
Evrardus prudens prudentibus omnia vexit.
Quisquis amat cunctas legum cognoscere causas
Arbiter et clarus vult omnibus ipse videri,
Hunc avidus cupiens oculis animoque requirat.
Depictos Salicos Francos in fronte videbit,
Post legem quorum conscriptam cernet et ipsam;
Cognoscet libro Ribuenses tamque sequenti
Consequitur quorum lex crimina multa perartans
Effigies iam Langobardorum tercius ornat,
Collectam legem cernes mirabile visu.
Post pictos multos Alamannos ipse videbis
Et legem, quorum cernes iam iamque sequentem.
Ast Baioaria lex quintum tenet ipsa libellum
Quam pulchras poteris si velis forte videri
Effigies lector Francorum scema per evum
En Carolus cum Pippino quam fulget in vultu

nach Boretius' genauer Feststellung[1] entstanden waren. Der haarsträubenden technischen Ungeschicklichkeit des Zeichners gelang es bei aller Unfähigkeit in der Wiedergabe der Formen doch nicht, die trefflichen Bewegungsmotive der Figuren zu verderben. Auch hier keine steifen Einzelbilder, sondern überaus lebhafte Aktionen. Gleich das erste Bild zeigt die vier „Könige" Wisegast, Aregast, Salegast, Bedegast, die Autoren der Lex Salica, mit Scepter, Schwert und Lanze, bartlos, auf einer hohen Lehnbank sitzend, paarweise zu eifrigem Gespräch vereinigt, lebendig gestikulirend, unter ihnen der Schreiber. Zeigt das Bild des Königs Eddanan vor der Lex Ripuaria nur den gewöhnlichen Typus der Repräsentationsbilder, zur Seite des Königsthrons zwei Hofbeamten, darunter den Schreiber, so geht der Lex Langobardorum wiederum ein Gruppenbild voran: Rachis und Aistulf sitzen auf einer erhöhten Thronbank nebeneinander, beide in bunten Gewändern, mit breiten Schwertern umgürtet, mit länglichen, grossen Köpfen, Aistulf jugendlich und mit glatter Wange im Gegensatz zu dem grämlichen und bärtigen Rachis. Die drei Seiten umfassende Zeichnung des cunctus populus zur Lex Alamannorum zeigt eine Darstellung, wie wir sie nur noch im Cod. Madrid. bibl. reg. D. 117 gefunden: das Volk ist durch Reihen ganz symmetrischer bartloser Köpfe ohne Körper dargestellt, die in roher Zeichnung ohne alle Unterschiede nebeneinander aufgestellt sind. Den Schluss bildet das Bildniss Karls d. Gr. mit seinem Sohn Pippin[2]. Von dem alten Bilderschmuck des Lupus hat die

---

En Hludowicus cesar quamque Hlotharius heros
Ipsorum quantum et leges per cuncta tonantes
Nunc fulgent fulgebunt quod Deus addat et ultra.

Lupus nennt sich in dem carmen eleycum (Merkel, LL. III, 4; Baudi a Vesme l. c. p. 41):

Hos tibi versiculos prudens Evrarde benivolos
Descripsi paucis infimus ecce Lupus.

[1]) Boretius a. a. O. S. 36. Vgl. Archivio storico, append. III, p. 784. Vorher von Muratori (Rer. Ital. SS. I, II, p. 9) um 840, von Merkel (Archiv XI, S. 600) zwischen 817 und 840 angesetzt.

[2]) Die Bilder auf Blatt 11, 31, 43, 112, 156. Die Inschriften auf dem letztgenannten Bild lauten: Isti sunt qui constituerunt capitula congruentia omnium legum. Karolus christianissimus imperator augustus. Pipinus gloriosus rex filius eius. Fol. 157 ist ausgeschnitten: es enthielt zweifellos auf der Vorderseite die Bilder Ludwigs d. Fr. und Lothars, auf welche die Verse des Lupus hinweisen, auf der Kehrseite den Anfang der Capitula in legem Salicam. Fol. 156 in Abbildung S. 68 wiedergegeben.

Gothaer Handschrift[1] nur eine einzige Darstellung bewahrt, das Bild Karls und Pippins, das in rother Federzeichnung sich

Gotha, Herzogliche Bibliothek, Cod. 84.

auf Blatt 148 befindet[2]. Während Karl, der hier unbärtig, mit

[1]) G. Rathgeber, Beschreibung der herzogl. Gemäldegallerie zu Gotha S. 20; E. S. Cyprian, Catal. codic. mscr. bibl. Gothan. p. 13; D. Ritter, Cod. Theodosianus, tom. II, praef.; Eccard, Leges Francorum, praef. 4; Pardessus, Loi Salique p. XLIII, 321; Türk, Forschungen auf dem Gebiete der Geschichte III, S. 149; Haenel, Lex Romana Visigothorum p. XLVI, 7; Fr. Ortloff, Von den Handschriften und Ausgaben des salischen Gesetzes S. 15; Archiv VI, S. 81, X, S. 360, XI, S. 604.

[2]) Mitgetheilt im Chronicon Gotwicense. Annales monasterii Gotwicensis ordinis s. Benedicti I, p. 47. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art V, pl. 47, fig. 3, p. 53 als die Porträts Ottos I. und II. Dies wird widerlegt durch die Uebereinstimmung mit dem Bild des Modeneser Cod., aber auch schon durch den Ort, an dem sich das Bild befindet: fol. 147[a] schliessen die successiones imperatorum mit Karl und Ludwig ab, 149[b] beginnen die tituli legis Salicae. Möglich, dass die Unähnlichkeit des zweiten Königs mit dem Modeneser Bildniss sich dadurch erklärt, dass man, entsprechend dem Schluss der successiones aus der zweiten Scene, Ludwig und Lothar umfassend,

einer Reifenkrone erscheint, in den Motiven der Bewegung genau kopirt ist, scheint für Pippin ein anderes Vorbild vorgelegen zu haben. Der neben Karl sitzende vollbärtige König hält in der erhobenen Rechten einen Ring, nach dem Karl die Hand ausstreckt[1]. Die kunsthistorische Betrachtung kommt hier der Quellenkritik zu Hülfe, indem sie die Bestätigung gibt, dass dem Schreiber der Gothaer Sammlung eine gleiche Handschrift vorlag wie dem der Modeneser. Wir dürfen schwerlich annehmen, dass der erste Schreiber auch nach dem an Eberhard gesandten Codex Lupi kopirt. Die Gothaer Handschrift stammt aus der Bibliothek der Martinskirche zu Mainz[2], deren Handschriften fast

— die in jener Hs. ausgeschnitten — die Gestalt Ludwigs genommen und an die Stelle Pippins gesetzt hat. Fol. 224[a] steht: liber primus de constitutionibus principum et edictis. Incipit liber Theodosiani imp. Das Blatt ist tiefer gebräunt als die andern: es diente früher als fol. 1, der Codex selbst ist demnach wahrscheinlich aus mehrern Lagen erst später zusammengefügt. Vgl. Abbildung S. 80.

[1]) Merkel im Archiv XI, S. 604 bezeichnet den Ring in der Hand des zweiten Königs irrthümlich als denarius, den Stab als festuca, d. h. als Traditionssymbol. So schon Lex Salica, tit. 49. Vgl. Du Cange, Glossarium III, p. 247; J. Grimm, Deutsche Rechtsalterthümer S. 121. Ich sehe in der festuca nur das lange karolingische Scepter, mit dem Karl auch in der Modeneser Hs. erscheint, Lothar im Londoner Psalter und Pariser Evangeliar. Es war dies ein schmuckloser Stab von etwa 1,90 m Länge. Vgl. Monach. Sangall. I, c. 17, SS. II, p. 738, l. 4: virga aurea incomparabilis Karoli, quam ad statum suum fieri iussit, diebus feriatis vice baculi ferendum. Im Kap. 19 will ein Bischof des Kaisers Stab zum Bischofsstab benutzen — auch hieraus folgt die ungewöhnliche Länge. Vgl. A. Martin, Le bâton pastoral dans ses formes successives, in Mélanges d'archéologie IV, p. 160, 167. Abb. bei Roch, Church of our fathers II, p. 24. Der im Osnabrücker Domschatz bewahrte Elfenbeinstab von 1,60 m Länge, aus 11 Cylindern bestehend, dürfte, wenn auch nicht aus Karls Besitz stammend, doch auf die karolingische Zeit zurückgehen. Vgl. Mithoff, Kunstdenkmäler VI, S. 114. Ein Scepter Karls befand sich früher im Besitz des Doms zu Mainz nach Cod. 172[a] der Seminarbibliothek daselbst. Vgl. Fr. Schneider im Korrespondenzbl. d. Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine XXIII, S. 6. Das Scepter Karls im Louvre (Abb. Félibien, Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys, pl. IV; Billardon-Sauvigny, Essais historiques sur les moeurs des Français IV, p. 3) ist ebenso wenig karolingischen Ursprungs wie das andere Scepter aus St. Denys (Montfaucon, Monuments I, § V, p. XXXV des Discours préliminaire).

[2]) Bemerkung auf fol. 1: Iste liber pertinet ad librariam s. Martini ecclesiae Moguntinensis. M. Sindicus imp. anno 1479. Vgl. Haenel, Cod. Theodos. praef. XXVII, not. 157.

sämmtlich auf Fulda zurückgehen. Jedenfalls existirte in Fulda eine weitere Handschrift der Leges, vielleicht gleichfalls von der Hand des Lupus, der in dem carmen eleycum eine weitere

Gotha, Herzogliche Bibliothek, Cod. 84.

Arbeit in Aussicht stellt[1]. In der Schreibschule zu Fulda ward

[1]) Baudi a Vesme l. c. p. 41, v. 3:

Si deus aeternus vitae supperadderit annos,
Nunc maiora, reor, dignius ipse canam.

dann auch die Gothaer Handschrift kopirt[1]. Dabei fügte nun der Schreiber, dem für sein Folioformat die Bilder der Quarthandschrift des Lupus nicht mehr gross genug waren, auf Blatt 2[b] eine ganzseitige Federzeichnung ein, in braunen Umrissen, zum Theil später schwarz nachgezogen, nur einzelne Ornamente mit der Feder leicht roth angetuscht, den thronenden Karl mit dem Gesetzbuch darstellend, umgeben von zwei Geistlichen[2].

Durch ganz Mitteleuropa verbreitet ist das Motiv des sitzenden Herrschers en face, mit den charakteristisch gespreizten Knieen, den nebeneinander gestellten Füssen, der eine Arm gewöhnlich auf den Schenkel aufgestützt, der andere auf das Scepter, wie es am edelsten ausgeprägt die Dedikationsbilder der karolingischen Prachthandschriften zeigen. Aus der obenstehenden Betrachtung geht hervor, dass diese Porträtbilder schon vor allen bekannten Prachthandschriften üblich gewesen, da zum mindesten die Sammlung des Lupus schon Jahrzehnte vor jenen anzusetzen ist. Aber auch den Illustratoren der Rechtshandschriften gebührt nicht das Verdienst der Erfindung dieses Motivs. Es zeigt sich schon auf den ältesten römischen Konsulardiptychen, schon vollkommen ausgebildet auf dem des Rufus Probianus vom Jahre 322, um dann auf die christlichen Diptychen überzugehen, wo es zuerst auf dem des Konsuls Asturius vom Jahre 449 anzutreffen ist. Und nur wenige Jahre nach dem erstgenannten Diptychon finden wir das Motiv malerisch verwandt und in einer Formvollendung abgerundet und dem vorhandenen Raum angepasst, die bei den besten karolingischen Arbeiten nicht überschritten werden konnte, in dem römischen Staatskalender vom Jahre 354[3]. Eine Variirung zeigt das

---

[1]) Die Handschrift, nach der B. J. Herold (Originum ac Germanicarum antiquitatum libri) die Volksrechte abgedruckt, wird meist ohne Weiteres als die Fuldaische bezeichnet, obwohl Herold in seiner Vorrede (abgedruckt bei Goldast, Imperat. et reg. Rom. imp. recessus III, prol.) nur sagt, dass er die Handschrift von Fürstabt Wolfgang von Fulda erhalten. Fr. Ortloff, Von den Handschriften und Ausgaben des salischen Gesetzes S. 5; E. Th. Gaupp, Recht und Verfassung der alten Sachsen S. 76. Das Heroldsche Manuskript ist jedoch nicht identisch mit der Vorlage, die der Gothaer Schreiber kopirt, da die Heroldsche Ausgabe eine andere Textredaktion zeigt.

[2]) Vgl. Abbildung S. 82.

[3]) J. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354: Jahrb. d. kaiserlich deutschen Instituts I. Ergänzungsheft 1, Taf. 34. Nach der Kopie von Peiresc in der Barberina zu Rom. Das Bild des Kaisers

Motiv bereits in den Handschriften der Notitia dignitatum utriusque imperii[1].

Auch die beiden Waffenträger, die eng an den Thron gedrängt, den Herrscher umgeben, haben ihr Vorbild bereits auf den Konsulardiptychen in den beiden Schreibern oder Unterbeamten, die hinter dem Stuhl des Konsuls stehen, oft nur mit den Köpfen über die Lehne hinausragend. Sie finden sich

---

Konstantius II. gleicht sowohl in den Motiven der Bewegung wie in der ornamentalen und architektonischen Umrahmung — von Säulen getragener Giebel, zurückgeschlagene Vorhänge auf beiden Seiten — so vollständig den karolingischen und ottonischen Dedikationsbildern, dass wir hierin das direkte Vorbild für jene spätern Darstellungen suchen dürfen. Die Bewegung der rechten Hand brauchte nur um ein Weniges verändert zu werden. Ueber Beziehungen zur Metzer Schule (?) vgl. Janitschek: Die Trierer Ada-Handschrift S. 70, Anm. 4. Das Diptychon des Rufus Probianus bei Westwood, Journ. arch. inst. XVI, p. 270. Westwood, Cat. of the fictile ivories in the South Kensington Museum p. 13. Als nächste Darstellung dann der 1847 in Estremadura gefundene Discus des Theodosius im Kabinet d. Akad. zu Madrid. Publicirt von A. Delgado. Annal. archéol. XXI, p. 311; Nouveaux mélanges d'archéol. Curios. mystér. p. 65, pl. VII. Schon Johannes Chrysostomus erwähnt als Lieblingsmotiv die Darstellung des sitzenden Kaisers (Homil. de psalm. 50: Pictores faciunt et sedem regalem et imperatorem sedentem). Die Pariser Synode unter Ludwig d. Fr. beruft sich ausdrücklich hierauf (Migne, Patrologia XCVIII, p. 1304).

[1]) Die von der kunsthistorischen Forschung bisher noch gar nicht berücksichtigte Handschriftengruppe der Notitia dignitatum ist an künstlerischem Werth den Handschriften des Chronographen von 354 nicht gleichzustellen, übertrifft diese aber an Wichtigkeit für Kostümgeschichte und Privatalterthümer. Der älteste Speierer Codex ist leider verschollen. Wir besitzen jedoch eine Reihe von Kopien. In Speier selbst befindet sich eine Abschrift von 1484, Cod. suppl. lat. 671 der Bibl. nat. zu Paris (vgl. Göttinger Gelehrte Anzeigen 1835, S. 53) und Cod. lat. 331 (ol. Salisb. 18[b]) der Hofbibliothek zu Wien (vgl. Endlicher, Catal. cod. philolog. bibl. Palat. Vindobon. p. 231) von 1529 gehen gleichfalls auf ihn zurück. Die für den Bilderschmuck wichtigsten Kopien sind Cod. lat. 794 und 10291 der Staatsbibliothek zu München. Der zweite Codex ist keine Kopie des ersten, wie Boecking (Ueber die notitia dignitatum utriusque imperii S. 11, 26; widerlegt von H. Foeringer in den Bayrischen Annalen für Litteratur 1835, S. 501) annimmt, sondern gleichfalls nach dem Speierer Original kopirt. Im Cod. 10291 die Bilderreihe zweimal gegeben, das zweite Mal ausdrücklich als strenge Kopien wiederholt. Die für unser Motiv in Betracht kommenden Bilder auf Blatt 78, 81, 176 und 177 fehlen in der Ausgabe von Boecking. Vgl. auch Maillot in von Aretins Beiträgen zur Gesch. u. Litt. II, S. 81. Von den übrigen Handschriften heranzuziehen Cod. Barberin. 809 (vgl. Boecking a. a. O. S. 18; Blume, Bibl. libr. manuscript. Italiae p. 153) und Cod. lat. 3715 der Vaticana. Ueber die Hs. zu Parma vgl. Blume l. c. p. 235, über die Hs.

beispielsweise schon auf dem Diptychon Meleretense[1], auf dem Diptychon Leodiense[2], auf dem Diptychon des Areobindus zu Zürich[3]. Beide Motive vereint oder das erste allein findet man schon in der Blüthezeit karolingischer Kunst nicht nur für die Dedikationsbilder verwendet, sondern für jede vorkommende Herrscherdarstellung, so im Cod. lat. 309 der Bibliothek zu Cambrai[4], auf einer Reihe von Blättern der Bibel von St. Paul[5], im Stuttgarter Psalter (Bibl. fol. 23)[6], im Cod. lat. 16 (ol. 92) der Universitätsbibliothek zu Gent[7], im Cod. lat. 1298, 7013, 8301, 8307 der Bibl. nat. zu Paris[8], im Cod. Cotton Claud. B. IV des Britischen Museums[9], im Cod. 302 der Vadianischen Bibliothek zu St. Gallen[10], in der Boethiushandschrift des Stifts Melk[11], in der Handschrift der Kirche

---

von St. Marco in Venedig s. Morelli, Bibl. reg. Venet. manuscr. graec. et lat. I, p. 389. Cod. lat. 332 zu Wien ist nur eine Abschrift von Cod. 331. Unter den karolingischen Handschriften zeigt das Motiv des Herrschers ohne Begleiter am besten Cod. Phys. et Hist. Nat. fol. 10 der Landesbibl. zu Cassel, Apuleius saec. IX in., auf dem vorletzten Blatt in der Darstellung des Apollo. Der von Säulen getragene Giebel als Einrahmung findet sich übrigens auch in den illustrirten Terenzhandschriften, vgl. Cod. lat. bibl. nat. 7899 zu Paris.

[1]) Gori, Thesaurus veterum diptychorum I, p. 203, tab. V, fig. 2.

[2]) Gori l. c. I, p. 57, tab. III. Jetzt in Darmstadt. Nachbildung Karlsruhe, Alterthümersammlung C. 862.

[3]) S. Voegelin, Das zürcherische Diptychon, in den Mitth. d. antiquarischen Gesellschaft zu Zürich XI, Heft 4; Benndorf, Die Antiken von Zürich, in den Mittheilungen XVII, Heft 7, S. 16. Weitere hier in Betracht kommende zusammengestellt bei Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie I, pl. XXIX. Vgl. noch Lenormant, Trésor numismatique, livr. 149, pl. XII; Digby Wyatt, Notices of sculpture in Ivory p. 35.

[4]) A. Durieux, Les miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Cambrai, pl. II, 1.

[5]) Westwood, The bible of the monastery of sanct Paul near Rome.

[6]) Auf fol. 32^b, 66^a, 129^a, 134^a, 155^b.

[7]) Auf fol. 138^b, 168^a, 207^a, 231^b.

[8]) Montfaucon, Monuments de la monarchie française I, pl. LV, no. 2; Willemin, Mon. français inédits I, 4.

[9]) The archaeological journal I, p. 28, fol. 37^b.

[10]) Fol. 163^b.

[11]) Bucher, Gesch. d. technischen Künste I, S. 207; L. v. Sacken, Jahrbuch d. Centralcommission II. Kunstdenkmale d. Mittelalters im Erzherzogthum Niederösterreich S. 135.

zu Polirone bei Mantua[1], im Cod. Bibl. fol. 57[2], Hist. fol. 415[3] der königlichen Bibliothek zu Stuttgart, im Cod. lat. 15713[4], 15903[5], 3900[6], 2640[7], 13002[8], 17403[9] der Staatsbibliothek zu München, im Cod. Epternacensis zu Gotha[10], im Cod. B. I. der Universitätsbibliothek zu Basel[11], im Cod. 58 der Ministerialbibliothek zu Schaffhausen[12], im Cod. lat. 3897[13] und 10066[14] der königlichen Bibliothek zu Brüssel. Daneben in der Mosaik von St. Gereon zu Köln[15], in St. Maria Maggiore zu Vercelli[16], in St. Bertin zu St. Omer[17], in St. Michele zu Pavia[18], auf der Tapisserie zu Bayeux[19], auf dem Klosterneuburger Antependium[20], auf einem Fenster im Dom zu Halberstadt[21], auf einem Wandgemälde in Ditchingham Church, Norfolk[22], auf dem Reliquiar des

---

[1]) Carlo d'Arco, Della arte e degli artefici di Mantova.

[2]) Fol. 15[b] und 41[b].

[3]) Fol. 56[a].

[4]) Cimel. 179, fol. 40[a] = Cimel. 58, fol. 23[a].

[5]) Cod. cum pict. 52, fol. 7[a], 55[a], 80[b].

[6]) Cod. c. p. 61, fol. 2[b], 5[b], 6[a], 6[b].

[7]) Cod. c. p. 75, fol. 6[a].

[8]) Fol. 3[b].

[9]) Cod. c. p. 7[d], fol. 6[a]. Eine gleiche Darstellung aus einer (nicht mehr vorhandenen) Hs. der Abtei St. Peter zu Salzburg im Chronicon Gotwicense I, p. 52.

[10]) Fol. 18[a].

[11]) Fol. 13[a].

[12]) Fol. 28[b].

[13]) Fol. 98[b]. Catalogue des man. de la bibl. de Bourgogne II, pl. zu p. 85; Annuaire de la bibl. royale de Belgique V, p. 99, XII, p. 41.

[14]) Fol. 137[b] und 144[a].

[15]) E. aus'm Weerth, Der Mosaikfussboden in St. Gereon zu Köln, Taf. I, II.

[16]) Delle antichita della chiesa maggiore di Santa Maria di Vercelli. E. aus'm Weerth a. a. O. S. 6; Annales archéologiques XX, p. 57, 228.

[17]) Wallet, Description d'une crypte et d'un pavé mosaique de l'ancienne église de St. Omer.

[18]) E. aus'm Weerth a. a. O. Taf. IV.

[19]) J. Comte, La tapisserie de Bayeux I, pl. 10, 27, 30, 31, 36.

[20]) Heider, Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereins IV, Taf. VI, Nr. XII.

[21]) Th. H. King, Study-Book of mediaeval architecture and art II, p. 1.

[22]) The archaeological journal V, p. 71.

h. Oswald in Hildesheim[1], auf dem Schlussstein des Baseler Münsterchors[2].

[1]) Th. H. King l. c. II, p. 8.

[2]) Bild Heinrichs II. Abguss: Mittelalt. Samml. XV, 6. Das Motiv weitergebildet für die Gestalt des Weltenkönigs am Portal der Kathedrale zu Chartres, an der Kirche zu Til-Châtel, zu Châtillon-sur-Indre, zu Shobdon (Herefordshire), zu Reichenbach (Bayern), am Altar zu Avenas, im Mittelfeld der Pala d'oro zu Venedig. Weitere Beispiele bei de Caumont, Hist. de l'arch. réligieuse au moyen âge p. 183, 188, 193. Vgl. die Elfenbeinarbeiten Nr. 31 und 356 zu Sigmaringen, Nr. 44 zu Darmstadt.